Claude Debussy

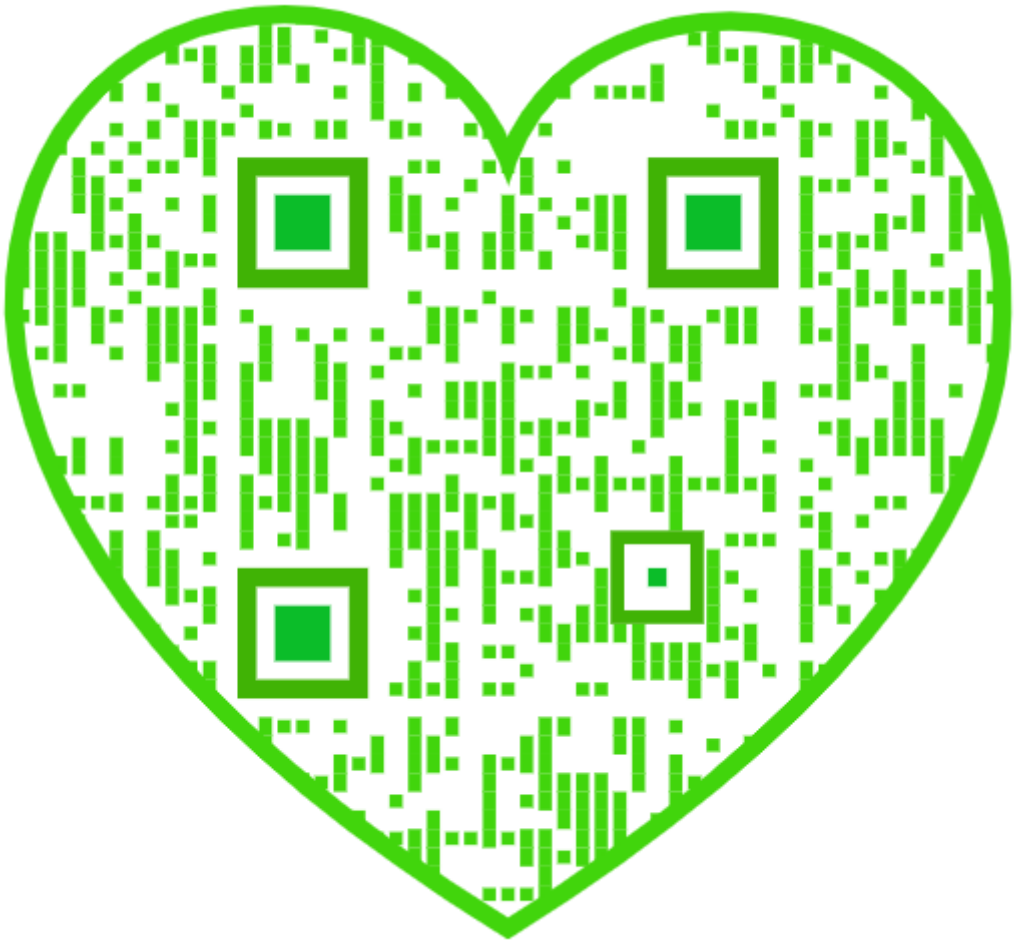
Constant van Wessem

bron
Constant van Wessem, *Claude Debussy*. Hollandia, Baarn 1920

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/wess008clau01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



I.

Toen Claude Debussy 26 Maart 1918 stierf en de tijdelijkheid van zijn leven voorbij was, drong het eerst recht tot ons door, hoezeer wij het geheim van zijn persoonlijkheid uit zijn werk hebben moeten ontdekken. Wij wisten toch vrijwel niets van hem. Hij schreef een tijdlang artikelen, die ons, in biographisch opzicht, een handleiding kunnen zijn bij de beoordeeling van zijn muzikalen smaak. Brieven werden er niet van hem gepubliceerd. Nauwelijks eenige portretten. Evenmin vielen er anecdoten te boeken. Niemand der beste vrienden wilde trouwens iets over hem loslaten. Hoe ernstig zij den meester hebben liefgehad, bewijst wel hetgeen G. Jean Aubry, die Debussy's leerling en vriend is geweest gedurende twaalf jaar, mij eens schreef naar aanleiding van diens verhouding tot de publiciteit:

‘Debussy détestait tout ce qui de près ou de loin, ressemblait à des anecdotes pour lès journaux et à du reportage’.

‘Je me conformerai donc toujours à son désir’, voegt hij er aan toe, ‘en ne livrant pas à la publicité des questions qui n'intéressaient que sa vie privée’.

Door deze mooie en zoo juist begrepen zorg voor zijn nagedachtenis, hoedden deze vrienden voor ons het schoonste, waarvan wij door zulke z.g. interessante details, die niet verder gaan dan de journalistiek, maar zouden worden afgeleid: de onverbroken weerspiegeling van dat leven in den geest zijner werken. Een zorg, waaruit een vereering blijkt, die Debussy met diens afschuw van ‘opinions journalières’, dankbaar gestemd zal hebben.

Het is noodig ons met deze inleiding te verontschuldigen voor hen, die verwachten dat het biografisch karakter zal uitgewerkt worden in een opsomming van het dagelijksch leven.

Wij hebben bij Debussy rekening te houden met een dier levens, die men niet langer als romans kan beschrijven.

Ons doel is van Debussy een beeld te onthullen, door uit zijn werk het centrum van zijn wezen open te leggen.

Wees Debussy ons feitelijk niet zelf onzen weg aan met deze woorden:

'Kent gij een schoonere ontroering dan de ontdekking van een mensch, wiens geheim gedurende eeuwen versluierd is gebleven? Een van deze menschen geweest te zijn, ziedaar de eenige waardevolle gestalte van de roem'.

Inderdaad, dit kon volkomen op hem zelf betrokken worden, al waren wij niet door eeuwen van hem gescheiden. Debussy heeft onder ons geleefd; maar juist dit pleit voor de diepe waarachtigheid van zijn wezen: dat hij in dit leven er nooit naar gestreefd heeft onze aandacht tot zich te trekken, dat hij nooit als iets anders wilde beschouwd worden. Debussy was 'musicien', d.w.z. hij gaf zijn ziel aan de muziek. Maar juist deze ziel deed zijn muziek in haar geaardheid zoo zeer onderscheiden van wat zijn voorgangers en tijdgenooten schreven. Toen wij dat gingen constateeren, toen wij eenmaal vanuit een diepere beschouwing tot den aard van zijn 'musicien'-zijn konden geraken, zeiden wij: Debussy staat met een geheel nieuw gevoel tegenover het wezen der muziek.

En met deze erkenning verbraken wij de eerste zegels van het 'geheim' van Debussy.

Door Debussy valt nogmaals het accent er op, hoe de muziek in haar ontwikkeling evolueert met de ziel der menschheid.

Dat is een dier diepe waarheden waarom de muziek in haar wezen tot de orde der wereld behoort, welker wetten de antieke wijsgeeren reeds zoo uitvoerig bespraken en in systeem zochten te brengen.

Deze ontwikkeling teekent zich af in de richtingen, welke

zich deden gelden in de muziek van Europa, d.i. van West- en Midden-Europa, de landen waarin zich een klassieke muzikale cultuur vestigde en handhaafde.

Deze richtingen traden te meer naar voren toen zich in de laatste tijden twee kampen tegenover elkaar gingen stellen, uitvloeisel van den cultuurstrijd. Daardoor werd ook de figuur van Debussy naar den voorgrond gedrongen, op een wijze die gansch tegen zijn geest inging. Hij, die alle mode minachtte, werd door een ruw verbreken van de sfeer tot mode verheven. Het einde van het leven b.v. van Claude Debussy viel samen met het brandpunt van dien cultuur-strijd, die naast en in den grooten oorlog werd gevoerd, en de vaandel-patriotten hebben, om het feit, dat dit einde plaats vond in een huis te Parijs, tijdens de beschieting van de stad door een vijandelijk kanon, zich op de omgeving van dit afscheidsuur willen beroepen, om de door Frankrijk geleden beproevingen met den dood der groote mannen te versymboliseeren. Overgeleverd aan een politieke strooming was de glorificatie van Debussy tijdens de laatste jaren van zijn leven niet vrij van politieke bedoelingen. Veel werd in de mêlée van den woedenden cultuurstrijd tusschen Germanen en Romanen in een onzuiver licht gesteld. Men bestreed het genie van groote mannen om hun afkomst van een ander ras, schakelde met een pennestreek onsterfelijke meesterwerken der kunst, speciaal die der muziek uit, omdat zij door de meesters van een vijandelijke natie waren gemaakt. Deze toestand was natuurlijk onhoudbaar. Een richting aanvallende, die in de Fransche muziek het Germanisme werd genoemd, werd de gansche orde der muziek omgewerkt op chauvinistischen grondslag. Hoewel dan niet alle meeningen, die voor de Latijnsche muziek opkwamen, zich getoond hebben als getroffen door een beperking van waardeering of een ontkenning van Duitschlands muzikale beteekenis, sinds het kanon van Essen nog uitsluitend het woord had en alle Duitsche krachten voor de staalfabrieken dienden. Er bleven in Frankrijk zeer zeker nog musicologen over, die met den heldersten blik voor de toekomst begiftigd, durfden erkennen, dat ‘de grootheid der

Duitsche muziek van Bach tot Wagner een universeele waarheid is', en Debussy zelf heeft ontroerd den lof van Bach's viool-concert andante gezongen: 'on ne sait où se mettre ni comment se tenir pour se rendre digne de l'entendre'. Een strijd kan niet tot gematigdheid leiden, en er valt geen muziekgeschiedenis te schrijven met een eenzijdig oordeel. De journalisten mogen al in die richting eenigen dwang hebben moeten uitoefenen - het gold een cultuurstrijd - ten slotte is men verplicht tot het onpartijdige oordeel terug te keeren.

Niet op de nationaliteiten-kwestie baseere men dus een beschouwing der muziek. De ontwikkeling der muziek heeft zich aan oudere wetten gebonden.

Zelfs de theorieën die door de meesters werden opgesteld, waarborgden nog geen zuiveren maatstaf bij de beoordeeling harer richtingen of bij de vaststelling van haar onderscheid. Aesthetische begrippen en theorieën loopen nooit zoover uiteen of een voorstander kan hun onderlinge overeenkomst bepleiten. Men kan in de uitvoering over den geest der muziek dwalen zonder van een theoretisch aangenomen en onweerlegbaar begrip af te wijken. Want de muziek laat zich ten slotte slechts d o o r l e v e n , en niet afhankelijk stellen van het door menschen gemaakte en bepaalde.

Zij gaan daarom niet juist te werk, die de bewijzen voor een n i e u w e muziek, die door Debussy zou zijn gegeven, trachten te vinden in een parallel tusschen huidige en vroegere meeningen en uitlatingen, waarbij dan uit hun verschil de theorie van deze nieuwe richting moet worden samengesteld.

Nemen wij b.v. enkele uitlatingen van Richard Strauss, de man, die met Wagner het muziekleven van de vorige richting, vooral in Duitschland het meest heeft beïnvloed, de voorlooper van het moderne Duitschland en degene, die de Wagneriaansche gedachte in den meest uitgebreiden zin (dus niet alleen in betrekking tot het muziekdrama) voortzette. Hij zegt b.v. in een openingswoord van het tijdschrift 'Morgen' van 1 Januari 1907 zijn meening over de vooruitgang der muziek aldus: 'Er is slechts een noodzakelijk proces van vooruitgang volgens de natuur als onbetwistbare factor'.

In den zin der evolutie is dit volmaakt juist. Verder in een voorrede voor de monographie ‘Beethoven’ van Göllerich: ‘De roeping der kunst is niet aan willekeurig uitgedachte, later als “eeuwig” geproclameerde wetten een voortbestaan te verzekeren’. Doch dat hij zelf bezig was naar de theorie van zijn eigen arbeid zulke wetten inderdaad ver over hun draagwijdte te brengen, bleef blijkbaar voor hem zelf gesloten. Zelfs zijn formuleering: ‘Kunst is een cultuurproduct. Haar natuurlijke roeping is getuigenis af te leggen van de cultuur van tijden en volkeren’, is tot een zekere grens aannemelijk; en men zou er als bewijs toe kunnen aandragen het feit, dat in de muziek, die een doorloopende ontwikkeling geeft, een ontwikkeling, waartoe iedere evolutie in de cultuur het hare heeft bijgedragen en daarmee haar stempel opgedrukt, een cultuur-onderscheid hèt onderscheid tusschen muziek van verschillende perioden uitmaakt.

Maar de theorie geeft het ten slotte niet aan wat wij zoeken. De richtingen der muziek worden waarlijk niet bepaald door de beginselen. Wanneer ik Debussy citeer, die zegt, dat de muziek moet trachten ‘faire plaisir’, zal dit zeker niet door Strauss bestreden worden, al zal hij zijn doeleinden hoogdravender formuleeren. De kwestie is echter dat ons verlangen en onze belangstelling zich hebben gewijzigd voor wat Strauss beschouwde als aan onze ziel vreugde gevend. Hiermede raken wij het werk der psychische evoluties.

Men lette vooral op dit laatste. De ooren, die een muziek hooren, zullen na een menschenleeftijd vervangen worden. Met deze andere ooren luisteren andere zielen, en zij zijn de onverbiddelijkste oordeelaars van het tijdelijke. Al het experimenteele draagt daardoor zijn eigen verlies in zich, dat niet met een theorie te redden is. Slechts wat zuiver in de evolutie, in de gevoelige gehoorzaamheid der evolueerende zielen ligt, zal door zijn levenskiemen vruchtdragend blijken.

Dat de muziek van de vorige richting in zichzelf doodliep, kwam door haar vitale uitputting in het gareel der ideeën. Het was noodig, en blijft feitelijk een triomph der muziek.

Wij hebben onze aandacht vooral te verplaatsen naar den onderstroom van wat werd en verviel. Muziek op zichzelf is een levende kracht. De Ouden schreven haar goddelijkheid en de vermogens der magie toe. Denken wij maar eens aan de legende van Orpheus, die de dieren beheerschte met muziek, aan het kosmische verband, dat de Pythagoreeën zochten met hun z.g. 'zingende sferen', aan de oude Egyptenaren, die de namen der noten vaststelden volgens het zonnestelsel, aan de Chineezen, die aan de muziek de krachten van een wereld-orde toeschreven, zeggende: 'Zij trekt de hemel op aarde en de aarde in den hemel', aan de Middeleeuwen, die nog spontaan in een seraphijnsche muziek geloofden ('der Himmel hängt voll Geigen'), aan de vermogens om de menschen te kunnen bezingen der magiers (bewaard gebleven in het Fransche woord enchanter, dat betooveren beteekent).

Maar de Idee in de kunst!

Welke perspectieven en welke dwalingen brengt zij al niet mede. Men kan de hevigste vervoeringen aan haar beleven en met de theorie de grootste dwaasheden helpen uitwerken. Er is bijna een fatalisme in de halstarrigheid, waarmede men, verblind door een soort waan, welke voortgaat uit een verenging van het intuïtief vermogen in een philosophisch systeem, het tegendeel van het goede blijft doen.

Zoo konden er componisten optreden, die de muziek, die zij met al haar levenskiemen van de Grieken (Orientalen) hadden overgeleverd gekregen, onder den dwang van hun cultuur inplaats van naar haar ontwikkeling, naar haar degeneratie gingen leiden. Het is speciaal de ontwikkeling die de muziek volgens de cultuur in Duitschland kreeg. Naast haar grootheid heeft de muziek juist in het Duitschland der 19e eeuw ook haar neergang gevonden.

Dat is tegelijk met de opkomst en de triomf der philosophische gedachte. Dat is onder die uitbreiding van het intellect, dat in de muziek haar 'idee' wil bepalen en van daaruit de wetten van haar aesthetiek vaststellen.

En het is in dit opzicht wel een in het bijzonder D u i t s c h e

bedreiging geweest, waarbij de theorie tot dogma werd verheven (evenals in de Middeleeuwen bij de klooster bewonende theoretici). En bij een beschouwing van de ontwikkeling der Duitsche zelfoverschatting in die bijna anderhalve eeuw, dat deze ontwikkeling der muziek zich naar Duitschland verplaatste, zal een en ander geen maar toevallige samenhang blijken te hebben. Dat alle muzikale schoonheid in Duitschland onder die philosophische overbelasting van den muzikalen geest door de idee onmogelijk werd, is niet vol te houden. Maar bij een vaststelling der feiten hebben wij de hoofdtrekken te volgen. En deze hoofdtrekken bepalen de figuren van Wagner, Richard Strauss en Mahler, wier kunst aan de philosophie haar opzet ontleent. De een meer, de ander minder. Bij het genie van Gustav Mahler was dit bv. nog slechts die beroemde zwakheid, waardoor volgens Goethe, iedere geest met zijn eigen tijd te zamen hangt. Want bij Mahler hield de doorwerkende kracht van wat in overmoed tot suggesties werd opgeblazen, die alle waarachtige menschelijkheid hadden verloren, en van wat als de geest van een kunst van donder, Feuerzauber, Wotan, Siegfried, Reingold ons een tijdlang in een toovercirkel scheen te hebben gebannen, reeds op en liet ons het ontnuchterend resultaat zien van een streven, dat, uitgegaan van geweldige, den kosmos bestormende ideeën, zich slechts in de partituur als muziek-technisch evenement had vermogen te vestigen.

Deze dwang om een visie volgens een idee een bevestiging in een realiteit te geven, werkte fataal op de innerlijke voortgang der muzikale ontwikkeling. En waar de muziek zich oorspronkelijk met haar oer-krachten op het leven zelf had betrokken, was het eenmaal onafwendbaar, dat zij in zichzelf zich zou gaan splitsen tot twee aan elkaar vijandig wordende deelen: de richting, die zich toespitste in de excessen der programmamuziek en de richting, die instinctief het vrije gevoel zijn rechten wilde hergeven.

Deze ontknooping heeft haar treffende parallel en belichting in de ‘vriendschapstragedie van Triebschen’, tusschen de voor de 19e eeuw representeerende mannen Wagner en Nietzsche.

Te meer wanneer wij deze menschen tot verschijnselen zullen kunnen verbreeden. Richard Wagner is reeds in zijn geschrift over ‘der Freischütz’, gedurende zijn eersten Parijschen tijd, het type der Germaansche hoovaardij, die met energie aan de specialiseering van de kunst van haar ras wil voortwerken. Hij is dat groeiend zelfbewustzijn, dat in den boezem van zijn natie ging leven, dat critiekloos zijn voortreffelijkheid baseerde op de krachten in opkomst tegenover het Latijnsche ras, in het bijzonder het Fransche volk.

De tijd is thans wel voorbij, dat wij met alle vastberadenheid strijd hebben te voeren tegen de gebreken van dat vooropgezette ‘Deutschtum’, en het is billijker, de in zulk een politieke en moreele catastrophe geëindigde dwaling thans als een f a t u m te bezien, opgelegd aan het Duitsche karakter en zijn blinde gehoorzaamheid aan de idee. Wij zien Wagner ook als musicus zijn Germaanschen aard niet verlaten. Hij stond tegenover de muziek toegerust met dat deel van zijn wezen, dat de kracht der Germaansche cultuur uitmaakte: het philosophisch element. Uit wat anders ontspringt de wilsformatie der drie-eenheid in de kunst: muziek, plastiek en literatuur, die hij in de belichaming van ‘das Gesammtkunstwerk’ zocht te verwerkelijken? Uit een uitsluitende intuïtie voor het wezen der muziek zeker niet. Maar de tijdgenooten hadden in de macht der Idee reeds als uiting der geestelijke energie zulk een geloof, dat zij in de laatste werken van Wagner een verwezenlijking zagen waarbij de problemen der muziek ophielden.

Ook die andere groote der 19e eeuw, Friedrich Nietzsche, begon met dat krachtige geloof in Wagner, waarbij zijn eigen enthousiasme hem zich deed verdiepen in een voortzetting van Hellas in Germania - aan de grondslagen van welke voortzetting hij zijn boek ‘Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik’ wijdde. Nietzsche was Duitscher en philosoof. Hij moest aanvankelijk zich door Wagner laten leiden. Totdat die omkeer plaats had, die zuiver door de evolutie werd uitgewerkt. Men moet deze vriendschapstragedie nog eens in brieven en gedenkbladen herlezen om te beseffen hoe

weinig twist (twist van concurreerende geesten) en hoe zeer fatum zij was en blijft ook voor ons, die, half in het verleden, half in het heden wortelend, het deelpunt nog met den vinger zouden kunnen aanwijzen.

Nietzsche, die in Italië Bizet's Carmen heeft gehoord, ‘muziek, waar zich weer naar laat luisteren als naar een novelle van Merimée’, kan niet onveranderd naar ‘het Noorden’ terugkeeren om dezelfde idolen te vinden, die zijn enthousiasme, dat tot scheppend zelfbedrog werd, eveneens had helpen oprichten. Wij zullen dan dieper ook de zelfmisleiding der gevoelens bij de Duitschers aanzien, die hun als een nationale fout langzamerhand kon toebedeeld worden en waarvan Romain Rolland de aard zoo raak typeerde in zijn Jean-Christophe, zeggende: ‘La pire fausseté de l'art allemand n'était pas quand ses artistes voulaient exprimer des sentiments qu'ils ne sentaient point mais bien plutôt quand ils voulaient exprimer des sentiments qu'ils sentaient et qui étaient faux’. In Nietzsche, ‘le Prussien libéré’ splitst zich de geest, zooals zij zich in de muziek zal gaan omwentelen, en toen hij concludeerde, geestdriftig over een muziek die hij als menschelijk kon genieten: ‘il faut méditeranéiser la musique’, voorvoelde hij zuiver naar zichzelven, van waar de nieuwe dageraad zou aanbreken[1].

Doch hoe weinig de Duitschers afstand konden doen van hun eenmaal aangenomen principes zoolang zij de leiders waren; hoe weinig zij de muziek anders konden beoordeelen, dan volgens de formules, die hun cultuur tot classieke had gesanctioneerd; hoe weinig ook hun psychologische kijk op wat buiten hen om gebeurde vermocht te ontdekken, daarvan geeft wel hun star volgehouden voorbijzien blijk van de

1) In Nietzsche's ‘Jenseits von Gut und Böse’ vinden wij nog dienaangaande: ‘Gegen die deutsche Musik halte ich mancherlei Vorsicht für geboten. Gesetzt, dasz man den Süden liebt, wie ich ihn liebe, als eine grosze Schule der Genesung, im Geistigsten und Sinnlichsten, als eine unbändige Sonnenfülle und Sonnenverklärung welche sich über ein selbstherrliches, an sich glaubendes Dasein breitet, ein solcher Südlander nicht der Abkunft, sondern dem Glauben nach, musz. falla er von der Zukunft der Musik träumt, auch von einer Erlösung der Musik vom Norden träumen, von einer übereuropaïschen Musik, die noch vor den braunen Sonnenuntergängen der Wüste recht behält, deren Seele mit der Palme verwandt ist’.

waarde van wat langzamerhand in het Fransche muziekleven ging gebeuren. Aanvankelijk had de Fransche muziek, hoewel aarzelend, ook nog in het tijdperk der programma-muziek, meegeschapen aan de verheerlijking der idee welke Strauss met het principe, dat ‘kunst slechts middel is om iets tot cultuurproduct te maken’ ondersteunt. Maar zooals de Fransche cultuur, onoverwonnen, ondanks de nederlaag der soldaten, in kentering treedt tegenover de Duitsche die zich op het toppunt van haar glorie waant - het sterke zwaard van Siegfried was inderdaad vast gesmeed! - zoo vertoonen zich in een moderne muziek van dat Frankrijk verschijnselen, zonder samenhang met wat zich in Duitschland breeduit op de oude tradities voortzet. Had het voor een ruimen blik niet voor de hand gelegen, de meeningen te herzien, de nieuwe verschijnselen, waarvan behalve de muziek ook de andere kunsten blijken gingen geven, op de basis van een tijdevolutie te gaan beschouwen, en zich te hoeden voor een kleineerend oordeel, als Hugo Riemann in zijn Musik-Lexicon zelfs nog in den druk van 1916 ongewijzigd laat staan: dat zij is: ‘een alle vaste vormen en logische ontwikkelingsgang der harmonie stelselmatig uit den weg gaande stemmingskunst’?

Zij, die de evolutie van de Fransche ziel over het hoofd hadden gezien - die evolutie, die ons zulk een diepe uiting geeft van de onweerstaanbare levenskracht, waarin het Fransche volk gedurende de eeuwen heen heeft geworteld, die evolutie, die zich in haar uitingen openbaarde als een geest der intelligentie-verfijning, de voldragen vrucht van het na een verwerkte cultuur rijp gewordene in heel een volk -, kwamen nu volslagen ongeoriënteerd voor de verschijning van een moderne Fransche muziek, die, zich mede langzaam voltrekkende met de evolutie in het geheele volk, zich zonder fanfare aankondigde, Zij zagen er de overmoed van een decadente jeugd in, te meer daar het moeilijk viel een levenskrachtige kunst te verwachten, toen men sinds 1870 de onderbouw van den Franschen geest ingestort achtte, en zijn cultuur hopeloos overgeleverd aan de decadence, die immers de catastrophe van den Fransch-

Duitschen oorlog had mogelijk gemaakt[1]. Het bleven voor hen, die met zulk een vast geloof in eigen grootheid wortelden slechts grillen van een mode-zuchtig exotisme, een bespottelijke lust om wat anders tegenover het gangbare te stellen. En het wantrouwen steeg bij de onmiddellijke pogingen, die de chauvinisten aanwendden, om de komst van een nationale muziek tendentieus te benutten. Wekt men wel een kunst op uit het niets? Saint Saïns roept in een vurigen geestdrift uit - hij die aan het Duitsche formulisme zooveel dankt voor zijn eigen muziek!: 'Jeunes musiciens, si vous voulez être quelque chose, restez français. Soyez-vous mêmes, de votre temps et de votre pays. Ce qu'on vous montre comme l'avenir c'est déjà passé, l'avenir est à vous'. Onder het tumult verdwijnt een moment de diepe en serieuze waarde van het komende. Het heeft de bijsmaak van een partij, zooals het in Frankrijk der latere jaren bon ton in de muziekwereld werd anti-Wagner te zijn (de groote bladen hadden daar hun bepaalden recensent voor: Pierre Lalo in de Temps, Louis Laloy in de Revue musicale).

Thans kan zelfs bij hen, die voor deze moderne muziek nimmer 'oor' hebben kunnen wezen, geen twijfel over haar oprechtheid en haar beteekenis meer bestaan. Door den achtergrond van een nieuwe stijl, die Frankrijk uit zijn in de beproeving van vier jaren gespannen arbeid vernieuwde ziel laat geboren worden, kreeg de kunst van Debussy en de zijnen de taak het verleden in de Fransche cultuur op te lossen en de grondtonen op te roepen, die eens aan de muziek tot basis hadden gediend, om daarmede de voorwaarden te scheppen, waarmee de muziek, die zoovele jaren omtrent haar eigen wezen was misleid, haar nieuwe toekomst kon verwerkelijken: die van het gebaseerd zijn op de instinctieve natuur. Zóó is haar de taak toegewezen geweest voor het nieuwe muzikale Frankrijk de geluidskring te scheppen, waarbinnen het komende zich dadelijk georiënteerd zal kunnen voelen, en zij heeft deze

1) Het avontuur van het tweede Keizerrijk, een parvenuachtig en tweede rangs Napoleontisme dat alle zwakheden van den 'esprit gaulois' (vooral goed te onderscheiden van den 'esprit français!) in het gevlei kwam, was trouwens een zonderlinge en bitter gestrafte aberratie van het goede instinct dat vooral op politiek terrein blijkbaar gemakkelijk in verwarring wordt gebracht.

taak zuiver volgens haar plaats in de ontwikkeling der muziek uitgevoerd.

Deze plaats precies te benoemen zal een nageslacht gemakkelijker vallen. Mag Debussy ook door wat hem deed worden in zekeren zin behooren bij den geest, die zoo gemakkelijk overbloeit tot decadence, en waardoor alle rijpheid met verval wordt bedreigd, zijn geheele persoonlijkheid is er geweest, met als getuigenis zijn kunst, om aan te toonen, hoe er reeds uit die decadence een vernieuwing is gepuurd, die zich in het Frankrijk van de toekomst slechts zal versterken. Voor het oogenblik is het onbetwistbaar dat Debussy en zijn jongeren, ondanks een zeker intellectualisme, dat bij enkele volgelingen optreedt, doch waarom hùn kunst ook niet de periode zal overleven, hebben gehandeld onder den drang van het instinctieve tegenwicht en met geen andere ambitie bezield waren dan de z u i v e r e muziek te herwinnen.

Wat zij m e e r deden: nl. een signaal zijn voor de andere Europeesche musici om zich in de Fransche atmospheer te gaan vernieuwen, komt voor rekening van die eigenaardige bevrijdingstaak, die Frankrijk zoo vaak in de geschiedenis op zich heeft genomen, en waarvan wij de praedestinatie op het gebied der muziek hier nader zullen bespreken.

Claude Debussy heeft in zijn volk een rijk verleden gehad; en waar hij zoo volledig uit den Franschen geest werd geschapen, is het noodig zijn voorland gedurende de ontwikkeling der nationale muziek in beschouwing te nemen. Het is noodig dit karakteristiek Fransche element van Debussy gedurende zijn verloop door de eeuwen heen te bepalen.

Wij vinden dan drie tijdperken in de ontwikkeling der Fransche muziek dat er een nationale muziek op de specifieke eigenschappen van den Franschen geest is terug te voeren.

Dat is ten eerste het tijdperk, dat, zooals Schuré zegt, ‘de moderne melodie schuchter begint naar voren te treden uit den somberen nacht, waarin de Kerk haar gevangen hield. Dat tijdperk, waarin de stem der troubadours begint op te klinken als een levendige opwekking tot de vreugde, na de benauwe-

nissen van het jaar duizend'. De histrions en troubadours, de beoefenaars van de 'gaya scienza', wier afstamming wel altijd even legendair zal blijven als de verhalen van hun roem, vertegenwoordigden de triomf van de vrije muziek over het dogma, de 'revanche de l'esprit profane sur l'esprit religieux', volgens Combarieu.

Hier is een spontane opbloei van een vrije muziek als volkskunst tegenover de geleerde muziek van de kerk - die trouwens veel van haar gestrengheid heeft moeten afdoen door toe te laten dat deze profane melodieën, welke intusschen het volk zoozeer boeiden, voor haar eigen religieuze teksten werden gebruikt. Maar wat is van deze histrions en troubadours zelf? Zij, de bezingers van de chevalereske liefde en de 'renouveau du printemps' konden ongetwijfeld in hun onbegrensde levens van Bohemiens der romantiek, die zij op hun eigen manier, in nauwste aanraking met landschappen, wolken en spontane schoonheden, leefden - aanvankelijk waren zij tegelijk goochelaars, koorddansers en berenleiders -, op hun zwerftochten door geheel de bekende en onbekende wereld, waartoe de Kruistochten aanleiding gaven, langzamerhand de dragers van de cosmopolitische elementen in de muziek zijn geworden. Zoo ging op hen omstreeks dat jaar 1000 b.v. het element der oostersche muziek over, dat na het Hellenisme te hebben doordrongen, zich door Spanje over West-Europa verbreidde. In ieder geval: met hen werd de vrije geboorte der Fransche muziek buiten de theoretiseerende abstractie der kloosters een feit.

Vervolgens het tijdperk omstreeks 1600, dat wederom door Spanje door zijn luitspelers werd voorbereid en waar ook de Fransche meesters van het luitspel eerst de grandezza, de voorname zwier en het 'lon, lon, la, toute cette musique faite pour amuser son ami ou son maîtresse' hadden geleerd. Dit tijdperk, dat tot het midden der 18e eeuw aanhield is het tijdperk der clavecinisten genoemd. Een zeldzaam tijdperk der barok en der Rokoko, waarin de muziek al haar eigenaardige schoonheden en illustratieve karaktertrekken ontleende aan de style galant, welke den talenten zich deed be-

ijveren de roem van ‘meester der gratie’ voor zich te verwerven. Dit tijdperk der ‘galante avonturen in muziek’ bracht evenwel een kamer-muziekkunst voort, ondanks het wereldsch entourage, waarin zij werd uitgevoerd en haar opdracht om het publiek behagelijk in de sfeer van het galante leven te houden, in wezen even ernstig, oprecht en aandachtig als haar oude manuscripten met de sierlijk getrokken notenteekens. Daarom hebben de kleine levensbeelden over den geest van hun tijd, met hun kenschetsende amoureuse of illustratieve opschriften, die de meesters van dat kunst-genre, de clavecin-componisten Couperin en Rameau in hun korte en zuiver gestyleerde stukken voor dat instrument hebben nagelaten, nog heden ten dage hun bekoorlijke, frissche muzikaliteit behouden.

Hierop volgt dat korte tusschentijdperk, dat, hoewel historisch een periode van zeldzame expansie voor geheel Europa, voor de muziek toch hoofdzakelijk er een van gedachten bleef: de voor de Fransche muziek een tusschentijdperk blijvende groote Fransche revolutie. Maar de gedachten waren clairvoyant en daardoor de aanzet tot een krachtpunt. Zij stamden van de philosophen, die over de muziek disputeerden. Rousseau en Grétry uitten reeds treffende inzichten, welke in den tegenwoordigen tijd eerst hun door de evolutie a f g e d w o n g e n beteekenis hebben gekregen; zooals de uitspraak: dat het zingen het navolgen van de accenten van de spreekstem is (dus dat het lied niet langer melodie op woorden à la Schubert zal wezen) of deze, van Gretry: Het ideaal is de genoteerde declamatie omgeschapen tot heerlijk gezang. Het ‘presque parler’, zooals men de manier van spreekzingen in onzen tijd heeft aangeduid, vertoont dan weer een treffende samenkomst met uitgangspunten waarop de oude mystici de kracht van hun magische formules baseerden, het g e z o n g e n woord.

Ook de epigoon van het Napoleontische tijdperk, Hector Berlioz, ontwikkelde stoutmoedige denkbeelden over ‘de vrije muziek, die doet wat zij wil, waarbij de meester de meester blijft, die slechts heeft te commandeeren’. Een ware wet

voor het vrijheidsboek, doch van te onbegrensde strekking bij een verkeerd begrip!

Van het derde tijdperk nu, dat van Debussy, waarvan wij feitelijk de tijdgenooten zijn, en waarvan wij de draagwijdte eerst zullen kunnen bepalen wanneer dat nieuwe Frankrijk, welks stijl reeds in de Figaro gesignaleerd kon worden, in brieven uit de loopgraven, haar een achtergrond geeft, staat het vast, dat door wat toen voorviel, een beslissend moment voor de ontwikkeling der muziek ook van Europa was ingetreden.

Dit tijdperk hebben wij dat der impressionisten genoemd. Overigens bedenken wij, dat dit impressionisme, waaronder men naast de schilderkunst en de literatuur, ook de muziek van Debussy en zijn jongeren inschreef, zich eerst als kunsts o o r t had gevormd toen het voor de Fransche cultuur uiting kon geven aan de esprit de finesse, die de vrucht der vroegere culturen inhield. Cultuur-historisch vallen er dan zeer nadrukkelijke en van de fijne intellectueele zoowel als psychische ontwikkeling, die de Fransche cultuur toen bereikt had, getuigenis afleggende verschijnselen op. Hier bemerken wij Frankrijk open voor feitelijk alles wat er tusschen de beide polen leeft en beweegt. Wil men voorbeelden hoe Frankrijk open lag voor de psychische nuance van het Oosten en daarmede ontvankelijkheid toonde voor de Aziatische levenshouding? Ik noem u maar een naam onder de groote Fransche sinologen, die de Chineesche wijsgeeren bestudeerden en vertaalden, en die een gansche bibliotheek vanwege de regeering uitgaf: Stanislas Julien. Ik noem u maar een naam onder de vooraanstaande literatoren: Judith Gautier, van wier hand een vertaling in proza van de voornaamste Chineesche verzen van Li-tai-po, Thoe Foe en Timtonling verscheen onder de titel: ‘Le Poème de Jade’ en die in een ander werk ‘Le paravant de soie et d'or’ een reeks vertellingen bijeen bracht, ontleend aan Chineesche of Japansche motieven, en waarin zij meesterlijk den geest en de stemming welke van de Aziatische kunstscheppingen uitgaat, in prachtig soepel en vlinderteer genuanceerd proza vermocht uit te beelden.

Wil men voorbeelden hoe de Staat de intuïtie der beschaving volgde? Ik noem slechts het feit, dat op de muziek betrekking heeft, n.l. het uitzenden van een expeditie door het goevernement naar Indo-China om daar de Chineesche muziek te bestudeeren. Zie, daartoe moesten er verstaanders zijn, die de rijpheid er voor hadden. Rijpheid voor de Oostersche nuance, die men in Frankrijk als psychische nuance, als levensnuance vermocht te verstaan. Deze ontvankelijkheid is niet alleen verklaard met een zij-blik op de vermenging der culturen, een vermenging met een eigen en een orientale cultuur (klassieke cultuur van Hellas, waarvan de overleefde elementen tot een eigen wezen werden omgeschapen). Met het oostersche verschijnsel, met een toevallige gevoeligheid is niet genoeg verklaard. Het is toch vooral het heldere instinct van den Franschen geest,die ontvankelijkheid toont voor wat het door zijn psychischen groei vermocht te ontvangen. Hierdoor werd de aanname van het Oosten een spontane erkenning, zich openbarend in het verrassend gevoel voor het Oostersch accent.

De genuanceerde innigheid van het Japansche schilderij, deze kunst van de diepste aandacht in de teederste uitingen werd door een Toulouse Lautrec en zoovele andere schilders verstaan alsof het een eigen kunst was. Zoo waren de invloeden, die van de Aziatische tentoonstellingen in de Parijsche salons van 1890 uitgingen, aangenomen, en het mag dan ook niet bevreemden als Romain Rolland ook voor de Fransche muziek de ‘esprit de l'extrême Orient’ als heel zacht en zonder gerucht er in binnen komend kan signaleeren. Hij werd er in opgenomen met het heldere besef hoezeer de mogelijkheid om zich in zulk een soberte en subtiliteit te uiten, die het ‘pas la couleur, rien que la nuance’ van Verlaine verwezenlijkt, verder is, en zuiverder de zieleroerselen kan aanduiden dan de nog grof materieele stelselmatigheid waarmede de Europeesche muziek haar bedoelingen voor een Westersch oor moet bewerkstelligen.

Ik heb nu van het Oosten gesproken, zeer zeker, omdat

ik overtuigd ben, dat de huidige doorstroom naar Europa in wezen een herhaling is van wat nog eens, in de oudheid bij de Hellenen, is gebeurd voor onze Europeesche beschaving. Maar ik had wat Frankrijk betreft, ook kunnen spreken van dien terugkeer tot het eigen verleden, tot wat daar nog aan onuitgegraven schatten van nationaal-Fransche kracht verborgen lagen en waarheen een algemeen ‘renouveau’ der belangstelling in nationaliteit-versterkende daden, zooals het oprichten van studieclubs en vereenigingen en concertondernemingen, reeds vlak na '70 uitging.

Het zal ons dus niet meer verwonderen, dat in het hedendaagsche tijdperk al die eigenschappen der Fransche muziek uit de vorige zich concentreeren, die Debussy, ze specialiseerend in zijn interview over ‘La musique française’ aanduidt als: de helderheid, de gratie, de eenvoudige en natuurlijke zegging. De esprit de finesse laat den geest van den troubadour en van den clavecinist te zamen in den impressionist herleven. Van den troubadour heeft hij het vrije lied, deze evocatie der volksliederen, waarin de antieke toonsystemen doorklinken, van den clavecinist het intieme en gestyleerde karakter in de uitbeelding en den gratievollen kleinen vorm. Het is dan ook niet zonder inzicht gezien, wanneer wij opmerken dat een bladzijde van Couperin en van Debussy feitelijk slechts door de verfijning der muzikale sentimenten van elkaar zijn onderscheiden.

Ten slotte, wanneer wij een en ander geheel op den Franschen eigenaard terugbrengen, is de overgang tot één zuiver en logisch. Want, en dit wil ik hierbij onderstrepen, weinig landen in het beschaafde Europa hebben zulk een geleidelijke, één-blijvende groei gemanifesteerd als Frankrijk, in welks cultuur alles botte en ontbloeide door een instinctieven groeidrang, een doorloopende reeks van consequenties vormende en de scheppende krachten bezielende tot de grootsche droomen der trotsche kathedralen, tot de sublieme Marseillaise, tot die buigzame sterkte, die het in de huidige oorlogsbeproevingen toonde. De Fransche ziel en de Fransche cultuur bleven steeds een: de voorwaarde voor telkens her-

nieuwden opbloei. En door zich hecht te baseeren op die eigen natuur, door de levenssappen te betrekken uit den eigen muzikalen bodem kon de jong-Fransche school van den tijd van Claude Debussy dien nationalen en door de cosmopolitische elementen, welke haar verleden bevat, ook universeelen omvang aannemen, waardoor wij haar zoo prachtig en afwendend zien ingrijpen op die dreigende debacle, die in de toonkunst optrad, terwijl de stelselmatig componeerende musici, in een totale verblindheid voor den levenden oorsprong der muziek, maar voortgingen zich bij hun formules en hun technische problemen op te sluiten en ons het volgen, van ingewikkelde stemvoeringen van feitelijk niets dan fugatischen aard (de eenige stemvoering, die wij als meesterstuk van bouw schenen te kunnen accepteeren) als verplichting oplegden.

Het was zeker een schitterende geste, deze daad van vernieuwing, welke uitging van een reeks jonge artiesten, die, hoewel door éénzelfde evolutie ondersteund, de zuiverheid hunner talenten demonstreeren in de gehoorzaamheid aan zichzelve bij hun individueel blijvende ontwikkeling, en die zich alleen door hun houding laten vereenigen tot die jong-Fransche school, waarvan wij zoo even de wording volgden (waarom er bij Debussy ook nooit sprake kan zijn van de stichting eener ‘school’). En wij moeten wel een diep besef krijgen van het instinct volgens hetwelk deze omwenteling plaats had, wanneer wij bedenken, dat de vorige richting toch minstens drie eeuwen had noodig gehad en dan nog niet was toe kunnen komen aan wat deze geesten door een louter openbloeien, zonder stormloop, bereikten. Maar het lag wel in die merkwaardige rijpheid dat de evolutie der moderne Fransche muziek zich zoo snel voltrok. Inderdaad, deze snelheid kon ook alleen geschieden op de basis van het Leven, die Frankrijk zich gevormd had, door voortdurend de levenskrachtige elementen waardoor het verleden bloeide en weer onderging, in zich op te nemen.

Voor de muziek van Europa beteekende deze revolutie door het instinct bovendien een schier argeloos terugvinden van contacten, die in den loop der ontwikkeling waren verloren

gegaan en waardoor in de oude tijden de primitieve muziek zich bleef uiten met haar directe verbinding met het leven als bezielende bron.

Zoo verzamelde de muziek van Debussy haar tot ver terugliggende grondtonen. Het inzicht in de psychologie der muziek zou verder moeten kunnen reiken dan tot de beoordeeling der verschijnselen om te kunnen verklaren welke productiviteit er in zulk een 'grondtoon' omsloten zit, en hoe de magie eigenlijk in de wereld heerscht[1]. Wie zal bv. kunnen aanwijzen h o e Debussy een toon met nieuwe suggesties laadde ('ton lumineux'!)? Er hebben in de muziek ook eeuwige waarden bestaan, even onverwoestbaar in hun krachten als de levenskracht en feitelijk daar op terug te voeren, zoodra men daar ook het bewegen van de aarde en de sterren aan durft toevertrouwen. Het is dat opgaan der muziek in de wetten der wereld. Want ieder begrijpt wel dat onverwoestbaarheid der muzikale vermogens niet a l l e e n verklaard wordt met de gedetailleerde geschiedenis van b.v. de invloed der Oostersche muziek in het vroegste verleden van Frankrijk. En hoe de muzikale kunst beslissend kan beschikken over de magie der levenskracht, een der naïefste en vruchtbaarste, die door de menschheid ooit was aan te wenden, bewijst wel het feit, dat een enkel lied der troubadours, eenstemmig en zonder harmonisatie opgeteekend, een grooter meesterwerk kan zijn dan een volledige orkestcompositie. Maar deze kracht heeft zich ook nooit laten opsuggereeren door theorieën. H e t l e v e n k a n h a a r e e n i g e d r i j f v e e r z i j n.

Dit alles bracht de omwenteling in de muziek mede. Wij voelen hoe de starheid van voorheen er door los gemaakt werd en hoe er weer ontdekkingen konden worden gedaan in de tallooze versluierde mogelijkheden der vóór-klassieke muziek ter verrijking van de toekomstige, nu het ontvankelijke gemoed er voor aanwezig was gebleken.

1) Jules Combarieu ondernam een muziekgeschiedenis met deze uitgangspunten.

II.

Zoo ging het tijdperk van Claude Debussy in, waarom deze karakterschets geschreven wordt.

De figuur gaat thans onze geheele aandacht tot zich trekken. Zij schiep die kunst, die naar haar 'l'art debussyste' genoemd werd, en die inderdaad aan het centrum van dezen mensch ontsprong. Zeiden wij niet dat wij, den mensch zelf niet kennende, hem uit zijn kunst zouden benoemen? Uit zijn kunst hebben wij inderdaad het geheim van zijn persoonlijkheid ontdekt, hetgeen Debussy zelf de schoonste ontroering, die gekend kan worden, heeft genoemd. Deze persoonlijkheid, die wat zij zelf betreft, onopvallend genoeg leefde om vergeten te worden in een tijd, dat iedere bekendheid een fanfare scheen noodig te hebben en de eene musicus tegen den ander op concurreerde om in de herinnering te blijven, (de virtuozen!); die zeer uitzonderlijke, zeer eigenaardige, zeer eenzame Claude Debussy, zooals Alfred Bruneau hem noemt; dat 'phantaseerend gemoed', zooals hij zich aan zijn bekenden voordeed, is de schepper geweest van een kunst, die zich zoo zeer met hem zelven verpersoonlijkte, dat er nimmer eenig bezwaar tegen zal zijn de kunst met de persoon te vereenzelvigen. Trouwens, onder de moderne Fransche musici is er geen figuur die zoo duidelijk het g e e s t e l i j k g e h a l t e van hun impressionistisch genoemde kunstsoort naar voren brengt. Want bij Debussy persoonlijk was de kunst, die hij ging scheppen, niet het veranderen van een richting in de muziek. Zij was niet het resultaat van een bevrijding uit een dualisme, uit een starre en smartelijke on soepelheid, waaronder de 19e eeuwers nog zoo zeer geleden hebben, een soort nieuwe kreet. Neen, zooals zijn werk en woord aantoonen, w e r d h i j e r m e d e g e b o r e n, werd hij geschapen met dat nieuwe gevoel jegens het wezen der dingen, hetwelk bij hem als kunst de muziek betrof. En ik leg er den nadruk op dat hij om dit feit juist, ondanks de elementen van een overbloeiende rijpheid, die in zijn cultuur gelegen zijn, (doch waarvan hij de gevaren ontging door de gave om in

het heden, in de materie, die nog uit het verleden is overgeleverd, de toekomst te projecteeren), tot hen behoort, die het begin van een nieuwe aera openen. Het feit van zijn 'nieuw gemoed' verklaart ons ook waarom zijn kunst niet langer een worsteling der ziel is. Zijn nieuwe 'vondsten' worden hem als de bloemen geopenbaard. Alles is er jeugdig, gevoelig, met zoo nu en dan een gratievolle melancholie als in de mijmeringen van jonge zielen. Het strookte ook geheel met zijn aanleg, dat Debussy, in zijn interview over de Fransche muziek, van de muziek vroeg, dat zij aangenaamheid, vreugde zou geven, 'faire plaisir'. Dit laatste natuurlijk opgevat in hoogeren zin dan alleen 'vermaak'. Debussy stond tegenover het leven zooveel vrijer, dank zij het geluk, dat hij er aan wist af te winnen door zijn houding van verdiepte aandacht jegens de levensdingen rondom; het beluisteren, het opvangen en nuanceeren van gevoelens naar de impressie brengt al dadelijk zulk een directere aanleiding tot welbehagen in het leven, en tot een zich laten uitgaan volgens de ontroeringen, die het in ons wekt, en het stelde de gelegenheid tot genieten door de afwezigheid van storende ambities zooveel meer open. In het werk van Debussy werd dan ook niets geschreven als 'een vertroosting over de misère van mijn leven', zooals Jean Jacques Rousseau een bundel van zijn romances betitelde. Het leven is voor hem gebleven groot en gaaf als een strak omlijnde zomerwolk. Hij heeft het nooit beweend, en zelfs in een zijner laatste werken, de Berceuse heroïque, gecomponeerd voor de kinderen van den Belgischen koning tijdens den oorlog in Vlaanderen, overheerscht die nobele gevoeligheid en maakt het kleine stuk tot een verrukkelijk miniatuur van teedere sentimenten.

Om dit beeld van zijn leven zal Debussy ons nog extra dierbaar blijven. Hoe zeldzaam zijn deze krachtige en aristocratische gemoederen, die een innerlijke harmonie mochten bezitten, waarom wij zelf tevergeefs het leven blijven becritiseeren.

Wat zijn nationaliteit, zijn ras, betreft, is Debussy typisch Fransch. Zijn karakter, zooals Xavier Leroux, een der vrienden

uit zijn jeugd, waarmede hij tijdens zijn verblijf als ‘Prix de Rome’-winner in Italië samen was, het beschrijft, heeft de bewegelijkheid van de echt Fransche natuur:

‘Wie hem slechts oppervlakkig kenden, hielden hem voor een phantast. Hij was integendeel van een sterken wil, volkomen zijn doel bewust. Hij was in staat tot de trouwste aanhankelijkheid. Zeer gevoelig, zeer emotioneel, vroolijk en meeslepend. Niet in staat zijn gevoelens te verbergen, weerspiegelde zich alles op zijn gelaat, zijn vreugde, zijn minste verdrietelijkheden. Hij ondervond steeds de sterke behoefte een vriend in alles te doen deelen. Hij wist, door aanleg, moeilijk een verlangen, een verleiding te weerstaan; wisselend van stemming. Alles wat verfijnd, delicaat, vreemd was, trok hem aan. En dat is alles. In zijn kleeding, in zijn bibelots, waarmede hij zich omringde, in de parfums waarvan hij hield, in de zeldzame bandjes van zijn liefste boeken. Deze zoowel als zijn muziekwerken waren uitgezocht tusschen wat zijn liefde voor het delicate kon streelen. Ook in zijn maaltijden geen middenweg: òf spiegeleieren en thee (zijn uitverkoren drank, die hij zelf heerlijk kon bereiden) òf de fijnste schotels en wijnen. Hij had een afkeer van breedsprakigheid in alle kunsten. De groote afmetingen verbaasden hem zonder hem tot bewondering of geestdrift te brengen. Hij behoefde dan ook niet in zijn muziek de banaliteit te ontvluchten, omdat die nooit in hem was. Hij had wonderlijke gaven van aanpassing. Daardoor was hij een volmaakt verstaander der literatuur’.

Het gelaat, het uiterlijk voorkomen van Claude Debussy is te rangschikken onder die koppen, waarin de geestkracht van het nationaal-Fransche innerlijk zetelt. Dat korte, gebaarde, gevoelige gezicht van de krachtige werkers, dat ook Rodin vertoont. Dat echte gezicht van de ‘esprit français’, dat door den geest gevormd schijnt en waarvan de indruk wisselt tusschen levendige energie en nerveuse, gevoelige droomverlorenheid.

Debussy is geen Parijzenaar, hoewel hij in deze stad zijn opleiding kreeg. Ook zijn ziel heeft nooit de contacten met de droomen der provincie, van het land rond St. Germain in Ile de France, waar hij 22 Augustus 1862 geboren werd,

verloren. Men heeft de kunst van Debussy, het muzikale impressionisme, wel eens naar een centrum willen verplaatsen. Men heeft haar een Parijsche kunst, een kunst van intellectueele cultuur, genoemd, in tegenstelling met die van Paul Dukas, die volgens sommigen, ook Romain Rolland, de gaafste uitdrukking van de muzikale geaardheid van Frankrijk geeft en die een kunst volgens de 'provincie' zou wezen. In de goede beteekenis van dit Parijsch is het juist: er kan geen Fransch artiest bestaan zonder Parijs. In de slechte beteekenis is het onjuist: Debussy had met Parijs nooit eenige andere gemeenschap dan die heel Frankrijk, dat in een bepaalde cultuur leeft, er mede heeft. Parijs zond stroomingen uit (b.v. die der Aziatische kunsttentoonstellingen van 1890) die den geest vernieuwden. Hier werd het initiatief voor de geestkracht der daden gevonden. Met de krachten, die vanuit de provincie werden gevoed, geschiedde de verwerking door geheel Frankrijk.

Maar heeft Debussy dan niet, met zijn wonderlijk aanpassingsvermogen voor de literaire teksten zijner dichters, onder invloed van de Parijsche cultuur der intellectueelen gestaan? Inderdaad vinden wij in de literatuur een groep, die zich in het intellectueele middelpunt van Frankrijk heeft gevormd, en die in de ontwikkeling van Debussy als literatuur een groote plaats heeft ingenomen. De literatuur verbond hem nauw aan dat kleine aantal dichters, dat op de Dinsdagavonden bij zijn vriend Stephane Mallarmé geregeld samenkwamen, de meest merkwaardige literaire geesten, die zich reeds hadden geïnspireerd op de ver-gevorderde evolutie van hun tijd. Dat was in 1888. Debussy ontmoette er Verlaine, Pierre Louys, Henri de Regnier, e.a. Deze samenkomsten werden voor Debussy uitgangspunten, - nadat zij eerst door het samenkomen van een groep menschen, stroomingen, hier en daar verspreid en op zoek naar elkaar, zelf een krachtpunt voor de vernieuwing van een sfeer waren geweest. Op die samenkomsten leerde hij in gesprek de stoutmoedige ideeën ontwikkelen, welke hij in zijn 'Entretiens avec Monsieur Croche' in de Revue Blanche heeft gepubliceerd, gedachten van een sterke onafhankelijkheid, die nochtans door de omstandigheden - zij waren gericht

tegen verwording en beoogde de terugkeer tot de zuivere muziek - volkomen reactionair in hun werking moesten wezen, en die geschreven zijn in dat eigenaardige proza, die hij ongetwijfeld naar den geest van Mallarmé styleerde[1], wiens dichterschap hij buiten mate vereerde, zooals zijn latere werken, b.v. de 'Trois poèmes' en vooral de 'Prélude à l'après̀midi d'un faune' naar Mallarmé's gelijknamig gedicht nog apart doen blijken. Het is teekenend weer voor de zuivere geaardheid en de gemoedsadel van Debussy, dat hij, hoewel met een sterk en zeker karakter begiftigd - schilderde niet Marcel Barchet den jongen Debussy met een blik, zwart van verborgen vuur? -, zich nooit in die onzalige inkt-polemiek verloor, die vaak in scheldpartijen vervalt en die de temperamenten dikwijls van hun slechtsten en tijdelijksten kant toont, en dat hij de dwaze discussie over de nationaliteiten der genieën, die tijdens den oorlog weer gevoerd werd, o.a. over de origine van Beethoven, verafschuwde, zeggende: 'Beethoven, flamand ou allemand, est un grand musicien'. En wanneer hij soms zijn stellingen markant poneert, bv. wanneer hij van Wagner bekent, dat hij slechts één musicus kent even ondragelijk als Gluck, dat is Wagner, 'die Wagner, die ons den majestueuzen, leegen, zouteloozen Wotan heeft opgedrongen', dan kan hem alleen tot motief van strijd dienen, de vrijheid der toonkunst uit de drukkende verhoudingen der Idee-bespiegeling; welke vrijheid der muziek, ook der Fransche, hij bedreigd achtte - en met recht - door het te langdurig als idoolstellen van wat Wagner 'plus artiste que genie' ongetwijfeld van beteekenis had gebracht. De Fransche muziek-instituten toen ter tijd hadden Wagner als eenigen afgod, en zelfs intellectueelen als Huysmans, Richepin en ook Mallarmé deden aan de zonderlinge aberratie mede om door middel van een in 1885 gestichte Revue Wagnerienne een nieuwe proef op de wereld te willen nemen (welk idee reeds na drie jaren een echec leed).

1) Wat het gelijk formuleeren hunner geesten betreft: dit van Mallarmé: 'Om een bosch aan te duiden, versmolten in de groene schemering van den horizont, is al een accoord voldoende, de vage echo van een klank, die aan jacht herinnert', kon ook door Debussy geschreven zijn in een zijner opstellen!

Voor zijn eigen meeningen vermeed Debussy iedere autoritaire opzet. Wanneer hij voor een publiek artikelen over muziek gaat schrijven, zal hij van te voren toelichten: Veel eer oprechte, eerlijk gevoelde indrukken zal men hier vinden dan een critiek. Want deze gelijkt al te dikwijls op brillante variaties met het thema ‘U heeft zich vergist, want U doet niet zooals ik’, of wel: ‘U hebt talent, ik heelemaal niet, dat kan niet langer zoo blijven’.

Zoowel voor de eigenaardigheid der schrijftrant als om de ideeën die op Debussy's houding tegenover de muziek zulk een goeden kijk geven, wil ik hier in vertaling een dier Entretiens avec Mr. Croche van Juli 1901 laten volgen[1)]. Zij is in den lossen vorm van een phantasie gehouden, maar van zulk een soort phantasie, dat helder stemt en spelenderwijs verrassende wijsheid zegt. De heer Croche is dan de spreekbuis voor zijn eigen denkbeelden die, met het meesterschap van een literair onderlegde, aan de situatie hun eigenaardige methaphoor ontleenen:

‘Het was een betooverende avond en ik had besloten niets uit te voeren... (laten wij beleefdheidshalve aannemen dat ik droomde). Inderdaad was het een van die wonderlijke oogenblikken waarvan men later met verteedering spreekt en met de bijgedachte, dat zij de toekomst hebben voorbereid. Neen, het waren werkelijke oogenblikken zonder bijbedoeling, zij waren eenvoudig ‘van goeden wille’.

Ik droomde...: Zich uitspreken?... Werken voltooien...? Evenveel vraagteekens door een kinderlijke ijdelheid gesteld, behoefte om zich tot elken prijs te ontdoen van een denkbeeld waarmede men te veel verkeerd heeft; en dat alles bedekte maar schamel de dwaze eerzucht om zich boven anderen te verheffen. Anderen te overtreffen bracht nooit groote inspanning met zich als men er niet aan toevoegde het schoone verlangen om zich zelf te overtreffen... Dit is echter een zeer bijzondere alchemie, waarbij men zijn eigen dierbare persoonlijkheidje als

1) Uit De Nieuwe Amsterdammer

offerdier moet afstaan... Het is moeilijk vol te houden, en volmaakt onvruchtbaar. Daarentegen verliest men veel tijd met voortdurende openbaarheid of onvermoeide propaganda om een algemeene instemming te verwerven; men kan er het recht door winnen om deel uit te maken van een groep groote mannen, waarvan men de namen tegen elkaar uitspeelt om een kwijnend kunstgesprek te verlevendigen... maar ik wil hierop verder niet ingaan, om niemand te ontmoedigen.

De avond bleef bekoorlijk; maar, dit heeft men al kunnen bemerken, ik had mijzelf niet lief... ik verloor mijzelf uit het gezicht en dook onder in de meest ergerlijke algemeenheden.

Juist op dat oogenblik werd er aan mijn deur gebeld en ik maakte kennis met den heer Croche. Zijn binnenkomen in mijn huis ging vergezeld van natuurlijke of onzinnige omstandigheden, waarvan de onderdeelen noodeloos het belang dezer vertelling zouden verzwaren.

De heer Croche had een kort en droog hoofd, bewegingen die er blijkbaar op waren gericht om bovenzinnelijke gesprekken te voeren; men kan zijn uiterlijk eenigszins benaderen door zich het type te herinneren van den jockey Tom Lane en van Thiers; hij maakte in 't algemeen den indruk van een nieuw mes. Hij sprak zeer zacht, lachte nooit, soms onderstreepte hij zijn gesprek met een stillen glimlach, die aanving bij den neus en zijn geheele gelaat rimpelde als een stilstaand water waarin men een steen gooit. Dat duurde lang en was onverdragelijk.

Terstond maakte hij mij nieuwsgierig door een bijzonderen blik op de muziek. Hij sprak over een orkest-partituur als over een schilderij, bijna zonder ooit een technische uitdrukking te gebruiken, maar met ongewone woorden, van een doffe en eenigszins versleten voornaamheid die den klank scheen te hebben van oude munten. Ik herinner mij zijn vergelijking tusschen het orkest van Beethoven, voor hem aan te duiden als eene formule van wit en zwart, dat dus alle teedere schakeeringen geeft van grijs, en het orkest van Wagner: een soort van veelkleurige kleefstof bijna ééntonig uitgespreid, en

waarin hij zeide geen vioolklank te kunnen onderscheiden van den klank eener bazuin.

Daar zijn ondragelijke glimlach zich vooral vertoonde op de oogenblikken dat hij over muziek sprak, besloot ik plotseling hem naar zijn beroep te vragen. Met eene stem, die elke poging tot critiek vernietigde, antwoordde hij: ‘Anti-dilettant...’ en vervolgde op een eentonigen en verbitterden toon: ‘hebt u opgemerkt hoe vijandig het publiek is in de concertzaal? hebt gij die gezichten grauw van verveling, van onverschilligheid, en zelfs van stompzinnigheid bespied? Nooit nemen zij deel aan de edele drama's die zich afspelen te midden der symphonische verwikkelingen, waarbij de mogelijkheid schemert om den top van het klankengebouw te bereiken en daar te ademen in een dampkring van volmaakte schoonheid. Deze menschen, Mijnheer, zien er altijd uit als min of meer welopgevoede gasten: zij verduren geduldig de verveling hunner taak, en zij blijven alleen om bij den uitgang gezien te worden; waarom zouden zij anders gekomen zijn? - U moet toegeven dat men voor altijd een afschuw zou krijgen van muziek...’

Toen ik tegenwierp dat ik zeer aannemelijke betuigingen van geestdrift had bijgewoond en er zelf deel aan had genomen, antwoordde hij: ‘Gij dwaalt, en toen gij zooveel geestdrift hebt betoond, was het met de heimelijke gedachte dat men u eens dezelfde hulde zou brengen! Weet dan, dat een waarachtige schoonheidsontroering geen andere uitwerking kan hebben dan de stilte... Welnu zie eens: als gij de dagelijksche betoovering bijwoont van het sterven der zon, hebt gij dan ooit neiging gehad te applaudiseeren? Gij zult mij toch moeten toegeven dat daar een verrassender ontvouwing is dan al uwe mooi klinkende geschiedenissen! En er is meer... gij voelt u te nietig en gij kunt uwe ziel er niet in belichamen. Maar voor een zoogenaamd kunstwerk haalt gij uw schade in, gij hebt een beproefd dieventaaltje wat ons in staat stelt er ernstig over te redeneeren’. - Ik durfde hem niet te zeggen dat ik tamelijk wel zijn inzicht deelde, daar niets een gesprek meer verdort dan eene toe-

stemming; ik vond 't beter hem te vragen of hij muziek maakte. Snel hief hij het hoofd op en zeide: ‘Mijnheer, ik houd niet van specialiteiten. Het komt mij voor dat men door eenzijdige ontwikkeling in dezelfde mate zijn heelal beperkt en men stelt zich gelijk met de oude paarden die oudstijds den mallemolen lieten draaien en die stierven onder de bekende tonen van de Marche Lorraine! Toch ken ik alle muziek en heb er niets van onthouden dan de eigenaardige hoogmoed om tegen elke verrassing gewapend te zijn... Na twee maten bezit ik den sleutel tot eene symphonie of tot elk ander muzikaal vertelsel.

Ziet gij, men kan bij sommige groote mannen een “hardnekkige stoerheid” constateeren om zich steeds te vernieuwen, maar bij vele anderen is dat niet het geval, want zij zullen hardnekkig herhalen wat hun eens gelukt is; en hun handigheid laat mij koud. Men heeft hen meesters genoemd! Was het misschien niet om op een beleefde manier van hen af te komen of te veel dergelijke handelingen te verontschuldigen? Tenslotte beproef ik de muziek te vergeten, daar zij mij belemmert in het hooren van de muziek die ik niet ken of “morgen” zal kennen... Waarom stil te staan bij hetgeen men te goed kent?’

Ik sprak hem over de meest bekende onzer tijdgenooten; hij werd grimmiger dan ooit... ‘Gij zijt geneigd gebeurtenissen te overschatten, die bijvoorbeeld in den tijd van Bach vanzelfsprekend zouden geweest zijn. - Gij hebt zooeven de sonate van P. Dukas genoemd; hij is waarschijnlijk een uwer vrienden, en zelfs muziek-criticus. Evenveel redenen om elkaar iets vriendelijks te zeggen. Maar men heeft u in den lofzang overtroffen, en P. Lalo, in een artikel van het dagblad “Le Temps”, geheel aan die sonate gewijd, slachtte met één gebaar de sonates van Schumann en Chopin. Het is waar, dat de onrust van Chopin zich slecht kon dwingen tot het geduld, dat vereischt wordt om eene sonate te bouwen; hij maakte er veeleer “vergevorderde schetsen” van. Maar men kan toch volhouden dat hij een persoonlijke manier vond om dien vorm te gebruiken, zonder nog te gewagen van die

verrukkende muziek die hij dichtte bij deze gelegenheid. Hij was een mensch met edelmoedige gevoelens, en hij veranderde ze menigmaal zonder er een belegging à 100 pCt. van te verwachten, waar eenige onzer meesters zich het meest op laten voorstaan.

Natuurlijk verzuimt P. Lalo niet om de groote figuur van Beethoven op te roepen, naar aanleiding eener sonate van uw vriend Dukas. In zijn plaats, zou ik daar weinig mede gevleid zijn! De sonates van Beethoven zijn zeer slecht voor piano geschreven, zij zijn eigenlijk, vooral de laatste, orkestbewerkingen; menigmaal mist men een derde hand, die Beethoven zeker hoorde (ik hoop het tenminste). Het ware beter geweest Schumann of Chopin met rust te laten, want deze schreven werkelijk voor piano, en als dat Lalo onbelangrijk voorkomt, mag hij hen althans dankbaar zijn dat zij de voortreffelijkheid van Dukas... en eenige anderen mogelijk hebben gemaakt'.

De heer Croche sprak deze laatste woorden met een ijzige kalmte: men kon zijn oordeel aanvaarden of uit het raam werpen. Ik was er te zeer in betrokken en liet hem doorpraten, behalve gedurende een lang stilzwijgen, toen hij nog slechts scheen te leven door den rook zijner sigaar, waarvan hij de blauwe krinkeling met verwondering nastaarde, als zag hij er wonderlijke verwordingen in... misschien wel gedurfde plannen... Dit stilzwijgen verontrustte en verbijsterde eenigszins... Hij hervatte: 'De muziek is eene navolging van verspreide machten... Men maakt er een theoretisch liedje van! Mij zijn eenige tonen uit de fluit van een Egyptischen herder liever, hij is een onderdeel van het landschap en hoort harmonieën die in uwe leerboeken niet voorkomen... De musici luisteren slechts naar de muziek door kundige handen geschreven; nooit naar de muziek gegrift in de natuur zelve. Het is meer van noode den dag te zien aanbreken dan de Pastorale te hooren. Waar dient uwe bijna ondoorgrondelijke kunst voor? Zoudt gij er niet de woekerende verwikkelingen uit moeten schrappen, die haar, wat vindingrijkheid betreft, gelijk stellen met het slot eener brandkast?... Gij komt

niet van de plaats omdat gij niets kent dan muziek en aan ongekende en barbaarsche wetten gehoorzaamt... Men geeft u weidsche namen en gij zijt slechts sluw! Zooiets van een aap en een knecht'.

Ik waagde het hem te zeggen dat eenigen hadden getracht het oude stof der overleveringen af te schudden, sommigen in de dichtkunst, anderen als schilders (ternauwernood noemde ik er eenige toonkunstenaars bij), en dat zij niets hadden bereikt dan als symbolisten of impressionisten behandeld te worden; benamingen waardoor men lichtvaardig zijn naasten veroordeelt... 'Het zijn journalisten, vaklui die ze zoo behandelen', vervolgde de heer Croche, zonder zich te laten vermurven, 'dat beteekent niets. Eene schoone gedachte, nog in wording, wordt door de dwazen belachelijk gevonden... Wees ervan overtuigd dat er eene grootere schoonheidsverwachting is in deze met spot beladenen, dan in die schapenkudde die gedwee trekt naar de slachtbank welke het helderziende noodlot hun bereidt.

Eenzaam te blijven... zonder smet... De geestdrift zijner omgeving bederft voor mij den kunstenaar, daar ik vrees dat hij geleidelijk slechts de uiting zijner omgeving wordt.

Men moet de discipline vinden in de vrijheid en niet in de formules eener wankelende en slechts voor zwakken bruikbare philosophie. Luisteren naar niemands raad, alleen naar den wind die voorbijstrijkt en ons de geschiedenis der wereld verhaalt'.

Het was alsof op dit oogenblik de heer Croche van binnen verlicht werd: het kwam mij voor dat ik in hem kon kijken en ik hoorde zijne woorden als eene ongekende muziek. Ik kan er de buitengewone welsprekendheid niet genoegzaam van beschrijven. Misschien zooiets... 'Kent gij een schoonere ontroering dan wanneer een toeval het geheim ontsluiert van een gedurende eeuwen onbekend geblevene... Een van die menschen geweest te zijn... Ziedaar de eenige waardevolle gestalte van den roem'. De dag brak aan; de heer Croche was blijkbaar vermoeid, en ging heen. Ik vergezelde hem tot de deur van mijn appartement; hij dacht er niet aan mij de

hand te drukken, evenmin als ik er aan dacht hem te danken. Lang luisterde ik naar het geluid zijner stappen, dat bij elke verdieping afnam. Mij rest geen hoop hem ooit terug te zien'.

Dit artikel draagt het masker van den geestigen, lichtelijk ironischen spot, de toon waarin Debussy zijn inzichten aan de buitenwereld geeft, en waarbij hij zich nog het meest vermeit in de styleering van zijn gedachten (reden waarom men zijn schrijftrant er vaak te weinig helderheid om heeft verweten).

In den vorm van deze uitingswijze toont Debussy zich inderdaad beïnvloed door de literaire atmosfeer van zijn omgeving, zijn vriendenkring. Xavier Leroux signaleerde reeds den jongen Debussy als een volmaakt verstaander der literatuur. Maar hij wil geen homme de lettres zijn. Hij is vóór alles 'm u s i c i e n'. Hij zal niet verliterairen, daarin helpt hem zijn zuiver onderscheidingsvermogen. De literatuur blijft hem slechts een metaphoor tot het verspreiden van denkbeelden, die hij uit zijn ervaringen van musicien heeft, ervaringen van een die de muziek liefheeft om haarzelfs wille, denkbeelden die zullen medehelpen om voor Frankrijk in het bijzonder de schoonheid die het in het verleden had, te doen herleven.

Voor de studie der Fransche renaissancisten beijverde zich reeds Vincent d'Indy met zijn Schola Cantorum. De oude meesters Marc Antoine Charpentier, Dumont, Clérambault, Leclair herleefden er door. Ook Debussy had bij zijn studie van het verleden de schatten ontdekt die in den eigen muzikalen bodem bleven rusten, en de oerkracht, die er in besloten lag voor het opnieuw 'Fransch' worden van de muziek van zijn land. Daarvoor grijpt hij naar de pen, daarvoor formeert hij zijn gevoelens tot artikelen, gesprekken, een helder en wijs phantaseeren. Waarom moest men in Frankrijk aan de opvoeding door de Duitsche klassieken vasthouden, wanneer het zelf meesters bezat als de clavinisten der 17e en 18e eeuw, Couperin en Rameau, die

specifiek-Fransche vormen hadden geschapen, een intieme muziek, waarin de helderheid en de intelligentie leefde, waar Frankrijk in een tijd van verwarring en afdwaling behoefte aan had?

'Nous avions pourtant une pure tradition française dans l'oeuvre de Rameau, faite de tendresse délicate et charmante, d'accents justes, de déclamation rigoureuse dans le récit. On peut regretter pourtant que la musique française ait suivi pendant trop longtemps des chemins qui l'éloignent de cette clarté dans l'expression, ce précis et ce ramassé dans la forme, qualités particulières et significatives du genre français' zeide hij.

Doch wanneer Debussy ideeën uitte over zijn tijd, schreef hij toch nooit t e r e e r e v a n z i j n e i g e n k u n s t. Hij liet het aan de journalisten en de critici over om de groote trom te roeren en hij vermeed het concert, dat zooveel bijbedoelingen had. Geen 'foire sur la place'. Alleen wanneer Frankrijks heldenmoed in de geweldige worsteling van een wereldoorlog een beroep op de concentratie van alle zielekrachten doet, houdt de meester, die de serene en langzaam doordringende kracht van de psyche kende, aan de 'brave poilus, die heldhaftig in de modder rondploeteren, liedjes zingende, waarbij de overtuiging van het rythme glorieus de plaats van den goeden smaak inneemt', voor, dat wanneer zij hun schouders zouden willen ophalen over de futiele bezigheden der musici, 'er verschillende manieren zijn om te overwinnen. De muziek is er een van: bewonderenswaardig en vruchtdragend'. Zijn devies luidde overigens volgens die aristocratische uitspraak, die u in het geciteerde Entretien moet opgevallen zijn: 'Eenzaam blijven zonder smet'. Debussy dankt er de toespeling van zeer eenzaam, zeer uitzonderlijk aan.

Ik toonde reeds in mijn blootlegging van Debussy's ondergrond, zooals die door de evolutie van den tijd werd gevormd, dat de stilzwijgendheid en de beoogde onopvallendheid inplaats van een zich afsluiten van het leven te proclameeren de koninklijke houding bedoelt, die alle sterke geesten be-

taamt: midden in het leven staan, maar onaantastbaar blijven. Niet deelnemen aan de verleidelijke zwakheden, waarmede iedere tijd ons geweten belaagt. De mensch i s iets, en dat heeft hij in zichzelf. Hij wordt iets, en dat ontwikkelt zich onder invloed der omstandigheden. De Fransche schilder Gauguin zette eens in een zijner brieven over het paradijseiland Tahiti het zijn en worden van den kunstenaar aldus uiteen: In de kunst is de staat, waarin de ziel is, het bezit voor driekwart. Men moet haar onderhouden, wil men iets groots en blijvends kunnen maken. Deze staat onderhouden, dit eigen bezit, deze kern ('de vrij geboren ziel!') versterken buiten verkeerde invloeden om, dat bedoelt Debussy met dit eenzaam blijven zonder smet. Maar dit soort eenzaamheid heeft hem tevens de concentratie van zijn eigen leven tot klankbodem voor het Leven gewaarborgd. In deze harmonieuze eenheid van het innerlijk is ook het scheppingsvermogen van een Debussy zonder uitputtingskansen gebleven en hij is gestorven zonder in zijn werk ook maar eenigszins een dood te hebben aangekondigd, zonder 'een laatste daad' te hebben volbracht. Het feit stond opeens voor ons door middel van de dagbladen.

III.

Zien wij het werk van Debussy eens. Opmerkelijk is ook de geaardheid in zijn keuze. Ik zou niet aarzelen het de keuze der wijze intelligentie te noemen, die instinctief de verhoudingen onderscheidt. Drama's zou Debussy nooit hebben kunnen schrijven, evenals hem dien curieuzen strijd tusschen thema en tegen-thema in den ouden symphonie-vorm onaangedaan laat. Hij kan den trompetterenden held niet meer vereeren en zijn op zich zelf emotioneerende figuur boet zijn afmetingen in aan het geheel, wordt tot figurant in het wijde hemellandschap teruggebracht. De bewerktuigde natuur, die Gustav Mahler nog met haar probleem van het bezielde en onbezielde vervulde (3e symphonie b.v.) is door den geest heen geprojecteerd 'het landschap van mijn droom' geworden. Wat kan het mij schelen hoe de natuur leeft, zij leeft! kon

Debussy uitgeroepen hebben, en haar geringste uiting is voor mijn in het leven droomende aandacht een verrukking.

Dus geen drama's meer. Geen geweldige tooneelmachinerieën, die de vlammen van een Feuerzauber in werking moeten stellen en het publiek begoochelende lotgevallen van een held aan suggereeren. Geen ontzaggelijke cyclussen van symphonieën meer, met duizend uitvoerenden, als bij Mahler (en daar nog geweldig van uitwerking!)

Niet langer op het m a s s a l e maar op het g e n u a n c e e r d e trekt zich de aandacht samen. Daarvoor is de k a m e r m u z i e k , de muziek van de kleine, intieme vormen het meest aangewezen. Het is een keuze die is gegroeid, en die de diepere intelligentie van zijn schepper blootlegt. Al Debussy's werken dragen het teeken van hun contemplatieve geboorte, al was het alleen maar in die meditatieve opschriften: Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir, Le vent dans la plaine, Des pas dans la neige, Cloches à travers les feuilles, Poissons d'or, L'isle joyeuse, die zulk een treffende nuance van deze kunst van een ‘rêveur’ aangeven. Hun bewogenheid concentreert zich in de stilte, en zij danken daaraan hun sfeer, die onwillekeurig associaties wekt met de Chineesche vaas, die vol grillige figuren en exotische tafereelen is, en toch zoo rustig, zoo contemplatief verdiept. En het is merkwaardig, hoe dat impressionisme, dat in de overige kunsten al spoedig zich als een voorbijgaande periode kenmerkte, zich in de muziek op de meest uitgebreide basis vastzette. Debussy heeft de rijkdom van haar psychische wezenlijkheid waarmede zijn werk juist de expansie van een kunst s o o r t overtreft en waarom zij feitelijk niet langer met dat wat vage woord ‘impressionisme’ moest worden aangeduid, blootgelegd, door de geboorte van een muzikaal kunstwerk in een tegenwoordigen geest aldus te beschrijven:

> ‘Wie zal ooit het geheim van de muzikale compositie kennen? Het geruisch van de zee, de buiging van een horizont, de wind door de bladeren verwekken in ons een menigte indrukken, en eensklaps, zonder dat men er maar

> het minst aan meehelpt, verbreidt zich een van deze herinneringen buiten ons, en drukt zich uit in een muzikale taal. Zij draagt haar harmonie in zich zelve. Welke moeite men ook aanwendt, men zal er nooit een juistere en oprechtere kunnen vinden. Alleen op deze wijze doet het hart dat voorbestemd is voor de muziek de schoonste ontdekkingen'.

Hiermede is tevens het levenskrachtige element van dat impressionisme naar voren gebracht, dat element zonder hetwelk alles wat aan de evolutie deel neemt geen vernieuwende kracht heeft.

Het is die schepping van het gemoed, dat de dingen in hun diep-aangevoelde sfeer teruggeeft als k u n s t (ze dus niet alleen muzikaal teekent). Zoo kon in deze kunst, naar een van Debussy's biographen het omschrijft 'la vie même, la vie intime de la nature' zich uitzingen; want de lyrische kant er in is een lyriek met een volkomen loslaten van een zich zelf, e e n l y r i e k v a n h e t L e v e n, waarvan Debussy zijn eigen leven steeds een 'resonans' liet wezen.

Bij dit impressionisme zoekt de vorm het beeld van de ziel. In de psychologie dier kunst is het voortzetten van voor hun inhoud waardeloos geworden vormen uitgesloten. Er treedt een schijnbare vorm-vernietiging op, doch deze raakt het p r i n c i p e krachtens hetwelk tot nog toe de gangbare vormen waren aangenomen. Gedurende de geheele periode na Beethoven was de muziek blijven laboreeren aan de z.g. sonate-vorm (waaruit de symphonie stamt). Dit was de juiste vorm voor dien tijd dat het leven m o n u m e n t a a l werd beleefd. Zoodra echter de ideeën zich wijzigden, en deze terwille dier vormen tot monumentale belangrijkheid moesten worden opgeblazen, veroordeelde de vorm zich zelve. De symphonievorm is uitstekend geweest, en had zijn plaats in de ontwikkelingsgeschiedenis van muziek en menschheid. Maar evenals onze tijd niet meer uitsluitend zijn idealen zoekt in den grooten omvang en bv. met heldendom en tragiek, alles wat een trompet voor zich noodig heeft om indruk te maken, gaat afrekenen, zoo erkent onze tijd, met Debussy mede, ook de onafhankelijkheid der muzikale schoonheid van het vastgestelde exposé en haar uitwerking volgens

de taktiek der ouderen. De gevoelige conceptie begint toch niet met de vooropgezette ambitie van monumentaliteit! Eigenlijk kan men na Mahler niet meer van de symphonie spreken. Hij was de laatste die er nog wat mede vermocht te doen, sinds Beethoven, en nadat Schumann en Brahms er, niettegenstaande mooie fragmenten, al niets meer mede deden wat het blijven van den vorm rechtvaardigde. Mahler n.l. vermenschelijkte den monumentalen vorm, die tot nog toe gebannen bleef binnen het gebied van den eenling - zij het dan ook een grooten eenling, zooals Beethoven; welke boei dezelfde Beethoven wel besefte toen hij met behulp van een universeel gevoel, door woorden meegedeeld, zooals Schillers 'Ode an die Freude', een algemeenere verspreiding aan zijn eigen monumentaliteit zocht te geven. Maar Mahler liet de symphonie geheel tot de menigte ingaan door haar te vermenschelijken. Dat is de groote daad van zijn 8ste symphonie.

In Frankrijk schreef men ook feitelijk na de door Wagner en Schumann beïnvloeden, zooals Camille Saint Saëns en Vincent d'Indy, geen symphonieën volgens de klassieke vormen meer. Reeds probeerden de Russen haar door volksmelodieën in haar psyche te wijzigen, zonder de vormen nog te kunnen verlaten.

Debussy voorzag deze wending klaar toen hij aanried:

'Laten wij niet langer de ambitie hebben symphonieën te schrijven, waarvoor wij onze spieren inspannen zonder appreciëerbaar resultaat. Iedereen kan niet "de la grande musique" schrijven, maar iedereen probeert het'.

Vanzelf moesten de modernen, die overal de zuivere verhoudingen gingen herstellen, tot een ander vorm-inzicht geraken, zoodra zij ook het wezen van een kunstwerk anders aanzagen. Zij beoogden krachtens hun evolutie de meest spontane bloei der gevoelens, zonder de rem van daarmede niet aangepaste vormen. Op de i n n e r l i j k e g e s t a l t e komt het in de eerste plaats bij een kunstwerk aan; en tot haar uitdrukking groeien en groepeeren zich de vormen. Zij openbaren haar wezen als de bloem in bloei. Rodin

zeide het reeds: ‘Stel u de vormen voor als drongen, groeiden ze tegen u op’, daarmede het l e v e n d e element der vormen karakteriseerende. Dus: geen vormen dan de innerlijk gegroeiden, dus: geen overgenomenof intellectueel aanvaarde vormen. In deze kunst wil alles een innerlijke en uiterlijke eenheid.

Hieruit stamt ook het principe van de ‘melodie libre’.

Doch zij die meenen, dat men voor deze muziek alleen een intellectueel inzicht noodig heeft, dwalen zeer. De zangeressen, die de liederen van Debussy denken te kunnen vertolken met een minimum van zang-techniek en slechts een literair air, staan ver van het wezen dier kunst af. Het moderne leven vraagt ook voor de vertolking der muziek de ziel van een lettré; maar Debussy was te veel ‘bon musicien’, te accuraat componist, en te degelijk onderlegd aangever van zijn bedoelingen, dan dat men er mee kan volstaan de muziek ‘ongeveer’ uit te voeren zooals ze genoteerd staat. Zij, die Debussy van nabij hebben bezig gezien, bv. als pianist, zeggen getroffen te hebben gestaan hoe nauwgezet hij iedere noot van zijn muziek er uit bracht. Als wij in een impressionistische compositie als bv. de ‘Prélude à l'après-midi d'un faune’ niets op een aangenomen vorm gebaseerd zien, als wij zien hoe de fluitmelodie, die het karakter van den herderzang volgens de aanwijzing van Mallarmé's gedicht bewaart, rondom zich de verdere inhoud van het muziekwerk als het ware phantaseerend laat groeien en bloeien, meenen wij dan niet dat zij er minder m u z i e k om is, of dat het aanpassingsvermogen voor de literatuur, waar Debussy reeds vroegtijdig om bekend stond, hem de intensiteit van de vermogens der muziek uit het oog deed verliezen. Hij heeft er slechts de teksten der liederen te inniger door met de muziek kunnen verbinden.

Men spreekt ook vaak van een ‘muzikaal symbolisme’ bij Debussy. Ook tot zulke vooropgezetheid ging hij niet. Hij kende de beteekenis en de evocatieve macht der n u a n c e en daarin het representatieve. De nuance is dat gevoelige innerlijke bestanddeel, waardoor het wezen van een kunst

met een tijd samenhangt, of met de geaardheid van een volk, zooals de lijnnuance in Japansche teekeningen samenhangt met de gevoelsimpressie van de Japansche ziel.

Wij ontmoeten de nuance in Debussy's werk als de groote concentratie, waardoor hij Aziatisch met de Orientalen, ‘fantoche’ met de Galanten der 18e eeuw, Grieksche fluit met de Arcadiërs kon zijn. Wij vinden er het wezen der vroegere Fransche culturen in verstild, door een nuance, die er uit gepuurd is in die ontvankelijkheid, die gepraedestineerd lag in een psychische rijpheid als die van Debussy, het resultaat van aller Fransche culturen cultuur. Wij hooren de voorbije Fransche culturen er door ons oor omruchten. Zijn sonate voor alt, fluit, harp, met haar pastoraal getinte klankencombinatie is nogmaals de idyllische vermeiïng rondom een ‘embarquement pour Cythère’.

De nuance in de muziek heeft de suggestiefste macht: de emoties verdubbelen zich, wanneer zij op de juiste wijze zijn aangeroerd, en wat juist getroffen wordt opent door wat het doet meetrillen de wijdste perspectieven. Maar dit is geen ‘muzikaal symbolisme’. Men heeft zich daaromtrent laten misleiden door de werken van Dante Gabriël Rossetti, Maeterlinck en d'Annunzio, waarbij Debussy muziek schreef. De dwaling is bovendien gemakkelijk op te lossen. Toen Debussy Rossetti's ‘La Demoiselle élue’ op muziek zette, was hij 25 jaar, Prix de Rome-winnaar, bewoner van de kunstenaars-kazerne in Rome, en nog geheel levend tusschen het aanwezige. Rondom zijn jeugd was toen nog dat prae-raphaelitisch mysticisme, waarvan de bleeke schoonheid door zijn tijdgenooten werd bewonderd. Wij voelen het werk echter als een onvrije poging, zijn tol aan zekere literaire stroomingen onder de intellectueelen.

Hier is een mysticisme dat Debussy spoedig ontweken is. En juist in die als bewijs aangevoerde ‘Pelleas et Melisande’ van Maeterlinck heeft Debussy getoond, dat hij wel anders met ‘symboliek’ omspringt en heel wat dieper de vibratie van het mysterieuze leven daarin opvangt dan de supernaturalistische auteur Maeterlinck!

Debussy had ook allerminst neiging sympathie op te vatten voor de abstractie van het symbolisme. Een dergelijke verenging van het centrum zijner muzikale gevoelens gedoogde zijn bewegelijke natuurlijkheid niet.

Men moet zijn ‘Pelléas et Mélisande’, die eenige opera (drame lyrique musical noemt Debussy het zelf) die hij gecomponeerd, althans voltooid heeft, ook niet vanuit den tekst van Maeterlinck bezien. Debussy veranderde er bovendien oneerbiediglijk eenige passages in, die hem slecht uitkwamen, en verving ze door eigen versregels (hij had bij de Proses lyriques al eens een tekst van eigen hand geleverd). Men moet bij de beschouwing van de Pelleas niet in de eerste plaats Maeterlincks bedoelingen volgen. Evenmin als bij dat latere werk, de Martyre de Saint Sebastien van d'Annunzio (1911) heeft Debussy in zijn muziek Maeterlincks werk in al zijn geestelijke finesses gevolgd en hij bewonderde er wellicht niets zoozeer in als het s t i l t e -m a t e r i a a l , dat het hem bood om er zijn teedere beluisteringen van de ziel en de natuur in uit te vieren. Een heerlijke lyriek van het Leven! Debussy stond dan ook inderdaad door de zuiverheid van zijn wezen dichter bij die natuur en die smart, waartusschen Maeterlinck in het werk de symboliek laat afspelen dan de auteur zelf met zijn literatuur. In een woudstemming b.v. (de Prelude) wordt bij Debussy, den ontroerde, het geheele woud-mysterie met de grootste teederheid in muziek aangeroerd. Dat herinnert ons aan zulke oogenblikken, waarin Debussy heeft willen geven ‘mon paysage intérieur que je veux chanter avec la candeur naive de l'enfance’. Debussy schrijft de Pelleas vol met de gedroomde landschappen; maar de waarlijk moderne geest voelt ze buiten die romantiek, die nog haar liefelijke idyllen zoekt op te suggereeren met onnoozele waterval-effecten en koeklokjes (Strauss' Alpensymphonie!). De kracht der Pelleas muziek (in de teere tint, die aan een zilveren sluier herinnert, gehouden), ligt in den omringenden sfeer der landschappen en in het spreken van de menschelijke stem met de muzikale accenten mee in het vibreerend fond der natuur-entourage (fonteinscene!) Dat is een uit-

sluitend m u z i k a l e kracht, zonder literaire suggesties, weer los van die beredeneerde pogingen der programmamuziek, of van de bezwarende, de idee tot dogma verheffende philosophie van Wagners dramatische werken. Zoo werd dit werk van Maeterlinck dat bij Debussy in de natuurtoon is gaan leven, het eerste muziek-dramatische werk van de inleiders der nieuwe aera, en wij vinden er als het ware spelenderwijs in een kunstwerk opgelost wat zoo lang de gemoederen bezig hield als: d e problemen der dramatische muziek, n.l. de verhouding tusschen woord, muziek en het beeldende element in de muziek voor het tooneel (de drie-eenheid van het Wagneriaansche muziekdrama).

Er zouden dus zeer goed principes van deze kunst zijn te geven, die wij uit het werk zelf leeren, al werd er nooit in een theorieboek tot nog toe iets vastgelegd van wat de critici voor bandeloos en revolutionair hebben uitgekreten.

IV.

Bij de ontwikkeling blijft het werk zeer zichzelf. Een rustige en door een eigen orde bepaalde ontwikkeling.

Debussy liet zich niet gemakkelijk leiden. Hij had als jongeling een moeilijke en gesloten geaardheid ten opzichte van de docenten der muziek, zijn leermeesters op de conservatoria, daar zij ingrepen op gedeelten in zijn wezen, die juist het gevoeligst waren en het afwerendst ten opzichte van de dogmatiek en onzuiverheid. Merkwaardige vermogens in zijn intelligente natuur: hij verwierf op het conservatorium drie medailles en de Prix de Rome, maar over de ingenomenheid waarmede hij de lessen gevolgd zal hebben, geeft zijn latere uitspraak: ‘dat de conservatoria er waren om zoo spoedig mogelijk verlaten te worden’, zeer te denken. Ook zijn jongere volgelingen waren goede leerlingen op het conservatorium b.v. Ravel, maar ten alle tijden bereid het den doodsteek te geven. En wij kunnen ons voorstellen met welk een verbazing Debussy zich in 1912 nog benoemd zag in den Raad van Toezicht van dat Parijsche conservatorium ter

vervanging van Ernest Reijer. Hij antwoordde dan ook: ‘Wat ik er doen zal? Ik weet het zelf niet’.

In zijn vroegste werken vóór 1892, leek het, dat Debussy den geest der Arlésiennes (Bizet) en van Chabrier zou gaan voortzetten tot een speciale Zuid-Fransche kunst, het zonnige geluid en het speelsche rythme, melodieus en gracieus als een fête champêtre van Watteau. De suite bergamasque voor piano (1890) versterkte ons daarin, evenals de in Rome gecomponeerde Printemps-suite en zijn Petite suite voor piano vierhandig.

Van deze Zuiderkunst die Nietzsche zou hebben verrukt, die reeds Carmen (‘Middellandsche-zeesch’) als antipode van den ‘mislukten Helleen’ Wagner stelde, is een verfijndere nuance vervolgd in zijn grootere orkest-impressies, die met de Après-midi d'un faune, dat lied van de zomersche zonnedampkring, begonnen werd (1892). Zijn drie ‘Nocturnes’ (van 1895) voor orkest, de laatste met begeleiding van een vrouwenkoor, staan hierin reeds sterk. Chennevière noemde de eerste, ‘Nuages’, een soort muzikaal pointillisme, maar hij heeft zich, bij dit parellel aan een uiting van de schilderkunst, nog te zeer laten verbazen door het nieuwe uiterlijk, dat de muziek kreeg onder de doorvoering van Debussy's gevoelens. De feestelijk aandruischende tweede, ‘Fêtes’, met zijn suggestieve en geestdriftige accenten, zijn voor het gemoed al zeer spontaan en vervoerend mee te leven. In ‘La Mer’ (van 1904) komen waarschijnlijk jeugdindrukken terug, die de ziel der muziek uit die van het water en den wind herscheppen. Van 1909 dateert de Iberia-suite, die de reeks der orkest-impressies, waarin alle wonderlijke mogelijkheden van klank zoo zeer boeien, beëindigt.

Een ballet-schets voor orkest ‘Jeux’ van 1913 is geïnspireerd op Nijinski, ten tijde dat het Russische ballet zijn grootste Parijsche triomphen vierde en waarmede Debussy voor de fijnere balletkunst, het gebaar in dansplastiek, een nieuwe bijdrage wilde leveren. Verscheidene zijner tijdgenooten b.v. Ravel schreven voor dit wereldberoemde ensemble. Ten slotte schijnt de creatie in het theater der Champs Elysées Debussy toch niet te hebben voldaan. Voor ons, die

met Debussy vertrouwd zijn doet het scenaruim dat in de partituur van ‘Jeux’ werd afgedrukt dan ook zeer ongewoon aan, en is klaarblijkelijk niet van zijn hand:

> ‘Als het scherm opgaat, ziet men een park. Na enkele oogenblikken rolt er een tennisballetje over het tooneel, terwijl, met opgeheven raket, een jonge man in tenniskostuum komt aangesprongen,... en weer verdwijnt. Twee meisjes worden zichtbaar. Schichtig en nieuwsgierig schijnen zij eerst slechts een geschikt plekje ter uitwisseling hunner geheimen te zoeken, maar weldra begint eene harer te dansen, en daarna, op haar beurt, de andere. Een bladergeritsel doet beide verschrikt den dans onderbreken. Links op den achtergrond zien zij den jongen man haar tusschen de takken bespieden. Hij blijft vlak voor haar stil staan; zij willen vluchten, maar met zachten drang leidt hij haar terug en lokt haar door alléén een dans te beginnen. Het eerste jonge meisje, bekoord, vliegt op hem af. Samen dansen zij verder en verder. Hij dingt om een kus. Zij ontsnapt, hij dingt weer en nogmaals ontvlucht zij, wordt ingehaald en zinkt hem gepassioneerd in de armen. Het tweede jonge meisje, intusschen, heeft lichtgekrenkt en jaloersch, de verliefde extase gadegeslagen. Spottend begint zij te dansen. Eerst volgt de jonge man uit nieuwsgierigheid dezen dans, maar zijn belangstelling stijgt zóó hoog, dat hij het eerste jonge meisje laat schieten. Hij kan de lust niet bedwingen nu ook het andere ten dans uit te dagen. Eerst bootst deze slechts ironisch de passen na waarmee hij is voorgegaan, maar als zijn gebaren verliefder worden, gaat zij schuil achter een bosschage. Ook haar achterhaalt hij en op hun beurt danst nu dit tweetal.
> De verlatene is ontsteld en bedroefd. Zij wil heengaan en dekt haar gezicht met de handen. Het dansende meisje niet wrokkend maar goedhartig, houdt op, om haar met een hartelijke omhelzng tot blijven te overreden. Dan treedt bescheiden de jonge man in haar midden, wijzend op de flonkerende nacht, waarin het zoet is zijn fantaisieën den teugel te vieren. Met steeds hartstochtelijker uitdrukking

danst daarop het verzoende drietal gezamenlijk. Een drievuldige omhelzing besluit en bezegelt het rhythmisch genot dezer nacht. Weer rolt rustig het tennisballetje aan hun voeten.
Ontnuchterd en verschrikt ijlen zij met hooge sprongen heen, en verdwijnen in de schaduwige diepten van het nachtelijk park'.

De opvoering kon nauwelijks anders dan Debussy n i e t voldoen. Hij wiens kunst zoo weinig voor de mode werd geschreven, kon hij wel anders dan onbevredigd blijven bij de ultra-moderne excessen, die Leon Bakst en Madame Ida Rubenstein, de groote corypheeën, uit zijn werken maakten?

Een uitgesproken invloed, door Debussy zelf met trots erkend, en later door de geheele jong-Fransche school overgenomen, is die van den Rus Moussorgsky, die wel is waar in 1883 reeds overleed, maar van wiens muziek hij door een toeval, nl. door een reis als 'pianiste familier' van de vrouw van een Russisch groot-industrieel in Rusland, de geboorte-sfeer leerde kennen. Hij ontmoette toen in de cabarets in en om Moskou voor het eerst, door Slavische kapellen uitgevoerd, een muziek zonder voorschriften of regels. Wat hij blijkbaar reeds als meer dan een curiosum opnam.

Eerst in 1888 kreeg hij kennis van Moussorgsky's Boris Godounow, dat eenzame Russische meesterwerk, die opera, waarin geheel Rusland met zijn klokken en choralen, zijn feesten en zijn volkswijzen was samengevat, dat werk, dat zoo ruig en innig-oorspronkelijk de Russische ziel, een echt primair-gevoelige volksziel in muziek onthult en dat zoo los van alle aangeleerde vormen was gecomponeerd (en later, wat overbodig, gefatsoeneerd door Rimski Korsakoff, die de uitgave 'verzorgde').

Daar moest Debussy zich op gespitst hebben, die zelf zijn aangeleerden grondslag had verworpen, zoodra het Conservatorium hem niet langer voorschreef hoe hij moest componeeren. Hier vond hij een muziek, waarbij de gevoelens direct in de noten stonden opgeteekend, zooals hij zelf het wilde. Zijn hierna in 1892 begonnen eigen eenige opera 'Pelléas

et Mélisande', waarover hij tien jaar werkte (het kwam eerst in 1902 gereed: het genie werkte dus eindelijk weer langzaam) verraadt overal welk een machtigen indruk deze Boris Godounow op hem had gemaakt. Debussy verborg dit trouwens niet, waar hij tot den criticus G. Jean Aubry zeide, toen deze hem vertelde, dat hij de Boris Godounow te Parijs ging hooren: 'O, gij zult er de geheele Pelleas in vinden!'

Buiten de Pelleas, dat geheel aan de moderne muziek toebehoort, heeft Debussy in het muziek-dramatische genre weinig ontwikkeld. Voor de 'Martyre de Saint Sebastien' schreef hij uitsluitend een (uitgebreide) scène-muziek. Wel weten wij, dat hij naar de Prix de Rome indertijd mededong met een sinds dien verloren gegaan jeugdpartituurtje 'Diane au bois', op woorden van Theo de Banville - zijn leermeester ried hem de inlevering van dit werk af en hij verving het door de cantate 'L'enfant prodigue', - en dat hij vóór de Pelleas een opera 'Chimène' op tekst van Catulle Mendès probeerde, die hem ten slotte toch blijkbaar niet lag, daar deze kunstvorm hem onbevredigd liet. Men zegt, dat zich in de nalatenschap van Debussy nog een paar acten van een Tristan, naar Joseph Bedier, en een 'Sommeil du Roi Lear' bevinden.

Op vocaal gebied heeft Debussy een serie liederen nagelaten, die tot het schoonste behoort wat hij componeerde, vooral die op teksten van Verlaine en Mallarmé. Het zijn de 'Ariettes oubliées' en de 'Fêtes galantes' naar Verlaine, de 'Chansons de Bilitis' naar Pierre Louys (1898), 'Trois chansons de France' en de 'Trois Ballades' naar François Villon en de 'Trois Poèmes' naar Stephan Mallarmé, de laatste liederen die hij schreef (1913). Over zijn wonderbaarlijk vermogen om de accenten van de spreekstem in de muziek te volgen, sprak ik reeds uitvoeriger.

De grootste plaats neemt in het werk van Debussy de kamermuziek in.

Debussy heeft eens zijn spijt betuigd, dat het ras van Couperin verloren is gegaan. Zijn eigen sonaten di camera en vele zijner klavierstukken zijn een innige poging tot herbloei

van een muzikale klein-kunst, de intieme muziek met illustratieve nuance, ‘de portretten, waarin de hoorder de trekken herkent’, zooals Couperin schreef, welke zoo volledig mogelijk de geheime bekoorlijkheden van een bepaald tijdperk zoeken terug te geven. Wij begrijpen dat imitatie uitgesloten is. Ik toonde reeds aan dat het opnieuw scheppen van dit genre tot de kenmerkende trekken van de moderne muziek behoort. Het hoeft bovendien wel geen betoog, bij een man met zulke inzichten als Debussy, die ook uit het begrip sonate een geheel nieuw werk weet te vormen, dat wanneer hij iets onderneemt in den geest van Rameau, Couperin of Leclair, hij slechts aangetrokken is geworden door het specifiek-Fransche karakter van deze kunst, hetwelk hij aan zijn eigen werk ten grondslag wil leggen. Een tegenwoordige geest kan alleen binnen zulke grenzen zich bewegen, wanneer deze grenzen overwonnen zijn; want het is toch steeds die andere psyche, die zulk een ouden vorm zich tot omlijning heeft gekozen. Debussy, die het geweld van het openbare leven versymboliseerd vindt in de ‘trompe féroce des autobus’ styleerde des te inniger aan de ziel van het binnenkamer-leven, aan dat leven, dat zich rond de intieme stilte concentreert en welks sfeer zich bv. door een koperen kandelaber met brandende kaarsen zoo gevoelig laat verdichten. Hierom zocht hij een verdieping van wat in de muziek sinds lang niet meer er mede in verband was gedacht: een muziek die innig één is met de stilte der binnenkamers en in die stilte wil genoten worden.

Debussy heeft reeds sinds zijn eerste publicaties een uitgebreide reeks composities voor piano geschreven. Hij begon vóór 1890 met eenige losse klavierstukken, in den trant van Schumann en Chopin: Rêverie, Ballade, Danse, Valse romantique en Mazurka. Daarop volgden de Estampes en de Images. Het bekende ‘Children's Corner’, dat frissche tegenstuk van Schumann's romantische ‘Kinderscènen’, met het aardige excuus aan zijn dochtertje ‘pour ce qui va suivre’, dateert van 1908.

In 1911 en 1915 verschenen de beide afleveringen der twaalf préludes, die muziek, die met haar impressionistische bovenschriften suggesties oproept als die 18e-eeuwsche kamermuziek.

Tot zijn laatste werken voor piano behooren de in 1915 uitgegeven twaalf études, opgedragen aan de nagedachtenis van Chopin, ‘ce delicieux conteur de légendes amoureuses et guerrières’, naar zijn voorrede bij een uitgave bij Durand zegt, en de ‘Six épigraphes antiques’, voor piano vierhandig dat heerlijke werk, geschapen uit dien geest der muziek, die Debussy in zijn hier geciteerd Entretien avec Mr. Croche zoo zuiver omlijnt met: ‘Mij zijn liever dan een theoretisch liedje de enkele tonen uit de fluit van een Egyptischen herder; hij is een onderdeel van het landschap en hoort harmonieën, die in uw leerboeken niet staan’, zulk een fluit der antieken leeft weer in deze laatste composities. Het zijn stukken met opschriften, als wonderlijke droomen in de Grieksche natuurwereld, een ‘tombeau en musique’ voor dat leven, waarvan de contouren staan aangegeven op de Grieksche vazen en schalen: ‘Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été. ‘Pour un tombeau sans nom. Pour que la nuit soit propice’, enz.

De sonaten di camera, het resultaat van zijn ambitieuse studie der 18e-eeuwsche meesters der kamermuziek, van wie het genre stamt, behooren tot zijn laatste werk, ontworpen als een reeks van ‘six sonates pour divers instruments’ en begonnen in den zomer van 1915. Hij heeft er slechts drie van vermogen te voltooien. De dood onderbrak de arbeid. De laatste, de sonate voor piano en viool is gesigneerd: winter 1916-'17. Het zijn die werken, waarin Debussy de herinnering van het 18e-eeuwsche leven opvoert tot een visionair getimbreerde reeks tafereelen, waarin de verleden cultuur opschimt, doch die tevens door het nieuwe karakter van het oude genre aan de toekomst hun bijdrage leveren.

Van 1893 dateert het eenige strijkkwartet, dat hij componeerde, een werk, dat wij contemplatief-verdiept kunnen genieten, als de ingebrande kleuren op een Oostersch tapijt, welks figuren geen omtrekken hebben en de phantasie perspectief laten. Voor de tijdgenooten werd het een van Debussy's populairste werken.